



UNIVERSITÀ DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica  
Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Storia dell'Antichità

La funzione comica del rito:  
un'analisi delle *Tesmoforiazuse*  
di Aristofane.

Relatore:  
Prof. Enrico Medda

Candidato:  
Augusto Garavelli

Correlatore:  
Dott. Andrea Taddei

Anno Accademico 2013/2014

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>3</b>
<b>1 Alcune osservazioni al testo delle Tesmoforiazuse di Aristofane</b>	<b>6</b>
1.1 Una premessa . . . . .	6
1.2 Il sacrificio del servo e l'epifania di Agatone vv. 36-100 . . . . .	7
1.3 Il canto di Agatone vv. 101-129 . . . . .	16
1.3.1 Il testo . . . . .	17
1.3.2 Un commento . . . . .	29
1.4 La preghiera del Parente e l'ingresso del coro delle Tesmoforianti vv. 279-380 . . . . .	32
1.4.1 Il testo . . . . .	33
1.4.2 Un commento . . . . .	48
1.5 L'inno alla danza vv. 947-1000 . . . . .	49
1.5.1 Il testo . . . . .	52
1.5.2 Un commento . . . . .	56
1.6 L'inno a Pallade Atena, Demetra e Kore vv. 1136- 1159 . . . . .	58
1.6.1 Il testo . . . . .	59
1.6.2 Un commento . . . . .	62
<b>2 Le azioni rituali sulla scena delle Tesmoforiazuse</b>	<b>64</b>
2.1 La scena di Agatone . . . . .	64
2.1.1 Il verbo del sacrificio, l'uso del mirto e delle torce . . . . .	64
2.1.2 Silenzio e parola nella pratica rituale greca . . . . .	76
2.2 L'azione dissacrante del Parente di Euripide . . . . .	87
2.2.1 La violazione del rito . . . . .	87
2.2.2 Il coltello del sacrificio come arma, strumento di minaccia e simbolo di alterità . . . . .	100
2.3 Gli inni presenti nelle Tesmoforiazuse . . . . .	108
2.3.1 L'ingresso del coro e l'inno a tutti gli dei vv. 312-330 . . . . .	112

2.3.2	L'inno alla danza vv. 947-1000 . . . . .	116
2.3.3	L'inno a Pallade Atena, Demetra e Kore vv. 1136-1159 . . .	119
<b>3</b>	<b>La funzione comica del rito</b>	<b>121</b>
3.1	Il contesto della festa . . . . .	121
3.2	Le azioni rituali nelle Tesmoforiazuse: varie forme di parodia del sacro . . . . .	132
3.3	Pratica rituale e donne: un confronto con Lisitrata ed Ecclesiazuse .	139
3.4	Demetra e Kore: analisi e confronto con l'inno alle divinità eleusine nelle Rane . . . . .	144
	<b>Conclusioni</b>	<b>152</b>
	<b>Bibliografia</b>	<b>154</b>

# Introduzione

Questo lavoro si prefigge di analizzare la funzione comica del rito nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane. Con l'espressione "funzione comica del rito" si fa riferimento alla finalità in senso comico delle molteplici pratiche rituali presenti sulla scena di questa commedia.

Il rapporto tra pratica rituale e rappresentazione drammatica ha impegnato molto la critica in diverse direzioni. Lo studio di tale rapporto in relazione non solo alle origini del dramma ateniese, ma anche per quel che riguarda, nella fase più matura dello stesso, la massiccia presenza di riti sulla scena, ha avuto sempre come oggetto privilegiato di indagine la tragedia<sup>1</sup> e non la commedia<sup>2</sup>.

L'analisi della relazione tra religione e teatro si è distinta in due diverse direzioni. La prima riguarda l'origine del teatro e il suo rapporto col mito di Dioniso e la pratica rituale, la seconda esamina la natura stessa del fenomeno nel suo sviluppo successivo.

La situazione è lungi dal trovare una soluzione che unisca la critica, perchè, se la maggior parte degli studiosi tende a riconoscere un'origine di tipo rituale nella pratica che poi si è sviluppata nel teatro ateniese, come Bierl, ad esempio, che afferma: "Soweit in dem unlösbaren Streit um den Ursprung des Dramas überhaupt Einigkeit erzielt werden kann, stehet doch allgemein so viel fest, daß sich sowohl die Tragödie als auch die Komödie aus chorischen, meist kultischen Begehungen entwickelt haben"<sup>3</sup>, diversa è la concezione del fenomeno stesso. C'è chi come Friederich<sup>4</sup> considera "rituale" solamente la fase aurorale del fenomeno, mentre alcuni studiosi, come Seaford<sup>5</sup>, segnalano l'importanza del teatro come fatto puramente religioso, tanto da definire la tragedia come "intrinsically dionysiac". Altri studiosi ancora ritengono che minimo sia il rapporto tra rito e testo drammatico

---

<sup>1</sup>La letteratura critica relativa a questa tematica è pressoché sterminata. Si vedano, tra gli altri, Easterling 1988, Sourninou-Inwood 1994, Friederich 1996, Seaford 1996, Lloyd-Jones 1998, Scullion 2002.

<sup>2</sup>Per quel che riguarda la commedia si vedano, ad esempio, Bowie 1993 e Bierl 2001.

<sup>3</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 11.

<sup>4</sup>Cfr. Friederich 1996.

<sup>5</sup>Cfr. Seaford 1996.

e ne negano la portata, soprattutto per quello che riguarda il teatro di età classica, una volta raggiunto il suo sviluppo definitivo<sup>6</sup>.

Un discorso differente meritano i contesti rituali all'interno dei quali venivano inscenati i drammi. Le feste religiose dell'Atene classica che ospitavano gli agoni drammatici erano fortemente legate al mito di Dioniso e al suo culto ad Atene. Come nota Sourninou-Inwood nel suo contributo *Something to do with Athens*<sup>7</sup>, quello che possiamo affermare con certezza è, appunto il contesto religioso-politico delle rappresentazioni drammatiche. Tale contorno è di per sé innegabile così come lo è l'aspetto prettamente politico di queste celebrazioni<sup>8</sup>. Si pensi, ad esempio, al fatto che, nel V secolo, durante le Grandi Dionisie veniva esposto nel teatro il tributo versato dagli alleati di Atene. Questo tipo di celebrazioni si possono definire come un "fatto sociale totale", che investe cioè ogni aspetto della vita quotidiana dell'Atene arcaica e classica, dalla vita politica a quella religiosa.

Questo preambolo ci permette di tracciare la rotta che questo lavoro seguirà. Come ha notato Patricia Easterling<sup>9</sup>, i testi drammatici, all'interno delle loro trame, sono estremamente ricchi di pratiche rituali<sup>10</sup>, i quali hanno scopi e finalità differenti da caso a caso.

A mio avviso non può stupire la notevole presenza di pratiche rituali inscenate nei testi comici e tragici per due motivi. Il primo riguarda il contesto religioso delle rappresentazioni, il secondo dipende dal fatto che in alcuni casi i rituali rispondono ad esigenze sceniche che sono immagine e trasposizione di problematiche reali. Pensiamo alla scena di apertura della *Lisistrata*, dove all'accordo tra le donne greche segue la pratica del giuramento che sancisce l'accordo medesimo.

È proprio di questo che si occupa questo studio. La trasposizione scenica di un dato rituale subisce, nella fase di elaborazione letteraria, uno scarto dalla pratica reale che è funzionale alla resa drammatica, ma che mantiene una parte di verosimiglianza culturale. L'obiettivo che si pone questo elaborato è comprendere proprio questo "scarto", il quale getta luce sulla funzione stessa del rito rappresentato.

Per fare questo abbiamo deciso di concentrare la nostra attenzione sulle

<sup>6</sup>Cfr. Scullion 2002.

<sup>7</sup>Cfr. Sourninou-Inwood 1994

<sup>8</sup>Per le feste in cui avevano luogo le rappresentazioni comiche e tragiche si veda Pickard-Cambridge 1996.

<sup>9</sup>Cfr. Easterling 1988.

<sup>10</sup>A tal proposito scrive anche Friederich (cfr. Friederich 1996, pag. 269): "P. E. Easterling has shown, with references to studies by, among others, Burkert, Else, Foley, Seafood, Segal, and Zeitlin, how pervasive and varied the use of ritual language and ritual action is as a theme, motif, metaphor, and symbol in Greek drama; and how important for the interpretation of the plays it is to understand how ritual elements work in dramatic action and imagery, and how the dramatists exploit them for dramatic effect, intensification of verbal images, articulation of central dramatic theme, highlighting crucial moments of the dramatic actions, establishing references connecting past and present".

*Tesmoforiazuse* di Aristofane. Abbiamo suddiviso il presente lavoro in tre capitoli. Il primo si occupa delle problematiche filologiche presenti nelle scene in cui compaiono pratiche rituali. Ci occuperemo, in particolare, della scena di Agatone e degli inni del coro. Il secondo capitolo esamina le azioni rituali presenti nel testo in un'ottica storico-antropologica, cercando poi di analizzare ogni aspetto alla luce della funzione che esse hanno nell'economia dell'opera. Il terzo, invece, propone un'analisi della funzione comica del rito, analizzando, per prima cosa, le caratteristiche della festa di Demetra Tesmofora che funge da contesto della trama comica e la sua realizzazione scenica. Successivamente si confronta con la parodia delle azioni rituali nelle *Tesmoforiazuse*. I restanti due paragrafi raffrontano le azioni rituali della commedia, che è oggetto di questo studio, con quelle della *Lisistrata* e delle *Ecclesiazuse*, in quanto opere con protagoniste le donne e, nell'ultimo, l'inno a Demetra e Kore presente nelle *Rane* con quello delle *Tesmoforiazuse*.

# Capitolo 1

## Alcune osservazioni al testo delle Tesmoforiazuse di Aristofane

### 1.1 Una premessa

Scopo di questo capitolo è fornire un'analisi ed un commento filologico-letterario al testo delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane ed, in particolare, ai quei momenti in cui il sacro viene agito sulla scena attraverso preghiere, sacrifici oppure inni.

La finalità di questa parte del lavoro è quella di fornire una base allo sviluppo successivo della tesi, che si compone di due ulteriori capitoli: il secondo verte sugli aspetti più propriamente religiosi delle scene prese in esame nel primo, seguendo un'ottica storico-antropologica. Il terzo, invece, sulla base delle linee delineate dai due precedenti, cerca di fornire un'analisi della funzione comica del rito, ovvero del ruolo di azioni riguardanti il sacro non solo nella commedia delle *Tesmoforiazuse*, ma all'interno della produzione aristofanea, con esempi tratti da altre opere del commediografo ateniese quali, in particolare, la *Lisistrata*, le *Ecclesiazuse* e le *Rane*<sup>11</sup>. Nucleo centrale di questa analisi più propriamente letteraria sarà lo studio dello “scarto” che sussiste tra un dato del reale, quali sono le azioni rituali, e la loro realizzazione sulla scena comica di Aristofane.

Nigel Wilson<sup>12</sup> ha curato la più recente edizione integrale di Aristofane e di questa ho deciso di servirmi come riferimento. Tuttavia, dal momento che l'opera in questione, che ci è pervenuta in un unico testimone, ovvero il *Ravennate* del IX-X secolo, presenta molti punti critici e difficoltà, ho utilizzato anche altre edizioni:

---

<sup>11</sup>La scelta di queste commedie ha la sua ragion d'essere nei seguenti motivi. La *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse* sono a soggetto femminile. Le *Rane*, oltre alla presenza del “personaggio Euripide”, presentano nella parodo il coro dei μύσται ai Misteri Eleusini di Demetra e Persefone.

<sup>12</sup>Cfr. Wilson 2007

l'edizione Valla con commento di Prato<sup>13</sup> e quella di Mastromarco<sup>14</sup> della UTET, l'edizione francese di Coulon<sup>15</sup>, di cui ho usato l'undicesima ristampa del 2012, e due edizioni con commento pubblicate rispettivamente da Sommerstein<sup>16</sup> nel 2001 e da Austin e Olson<sup>17</sup> nel 2004.

Questa indicazione bibliografica rappresenta solo il nucleo da cui la tesi prende il via. Ulteriori contributi necessari allo sviluppo di questo lavoro saranno forniti di volta in volta.

## 1.2 Il sacrificio del servo e l'epifania di Agatone vv. 36-100

Questa prima scena si presenta, come fanno notare Austin e Olson<sup>18</sup>, come una breve interruzione dello sviluppo della trama. Euripide ed il Parente<sup>19</sup> sono da poco giunti nei pressi della dimora di Agatone. L'autore della *Medea*, infatti, è estremamente preoccupato per la propria vita. Come verrà poi spiegato in seguito<sup>21</sup>, il poeta è venuto a conoscenza del fatto che le donne, che stanno celebrando le Tesmoforie, si riuniranno per decidere della sua sorte, dal momento che in molti dei suoi componimenti egli ha parlato male di loro, motivo per cui ha preso la decisione di recarsi da Agatone.

---

<sup>13</sup>Cfr. Prato 2001.

<sup>14</sup>Cfr. Mastromarco - Totaro 2006.

<sup>15</sup>Cfr. Coulon 1928.

<sup>16</sup>Cfr. Sommerstein 2001.

<sup>17</sup>Cfr. Austin - Olson 2004.

<sup>18</sup>Cfr. Austin - Olson 2004 pag. 65: "These verses thus represent another brief interruption in the forward movement of the plot (cf. 5-22 with n.), which keeps the audience amused but offers no explication about exactly what's going on".

<sup>19</sup>Sull'identità del personaggio in questione molto si è discusso. Il suo nome non viene mai pronunciato nel corso dell'opera, sia quando al v. 584 Clitene lo nomina semplicemente κηδεστής e nemmeno al v. 1165, quando Euripide si rivolge al coro proponendo l'accordo che sancirà la tregua tra il tragediografo e le donne. Gli antichi commentatori negli scolii (cfr. Regtuit 2007, pag. 18: b. Προλογίζει Μνησίλοχος κηδεστής Εὐριπίδου) l'hanno comunque identificato con Mnesiloco (si vedano anche *Vita di Euripide*, 5 e *Lessico Suda* ε3695), suocero del tragediografo, ma ogni tipo di identificazione del personaggio della commedia con una persona risulta alla maggior parte degli studiosi privo di fondamento. Inoltre non risulta esserci alcun motivo cogente, secondo l'interpretazione di Sommerstein<sup>20</sup>, per supporre che questo personaggio sia una persona reale e non un personaggio inventato, dal momento che il termine in questione potrebbe denotare diverse figure della parentela acquisita tramite matrimonio, come genero e suocero allo stesso tempo. In tal senso si veda LSJ s. v. κηδεστής, pag. 946. Inoltre la questione stessa risulta a suo modo marginale ai fini della fruizione del testo, nonostante il ruolo preponderante che questo personaggio conserva nello sviluppo delle vicende. È interessante, comunque, notare come la critica antica sia solita a questo tipo di identificazioni: si veda in tal senso Arist., *Ach.*, v. 395, dove il servo, negli scolii, viene identificato con Cefisofonte, servo di Euripide.

<sup>21</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, 72-85.



L'azione del servo di quest'ultimo ci pone subito in un contesto decisamente rituale, anche se parodico. Viene innanzitutto bruciato del mirto, pianta sacra tra l'altro ad Afrodite, a Demetra, usata nelle feste rituali a lei dedicate<sup>22</sup>, poi viene intonato un inno, che precede l'ingresso di Agatone, il quale si manifesta in una perfetta "epifania" comica. L'incipit stesso del θεράπων invita ad un solenne silenzio, quasi si fosse in presenza di un dio in procinto di palesarsi. Si chiede alla natura stessa di tacere, insieme a tutti i presenti, che pure sappiamo essere solamente due.

A livello filologico, gli editori convergono praticamente sulle stesse scelte e il manoscritto non presenta problemi degni di nota. In alcune occasioni esso viene corretto, ma si tratta per lo più di piccole omissioni o di interventi che non ne alterano la tradizione. Interessante è da notare come al verso 45<sup>23</sup> l'attribuzione della battuta abbia a lungo diviso la critica dell'ottocento e del primo novecento, mentre ora vi è concordanza in proposito. La questione riguarda una correzione presente sul Ravennate: il manoscritto presentava *ante correctionem* la voce λέγεις e attribuiva la battuta ad Euripide, mentre R<sup>PC</sup> riporta la terza singolare, che è la lezione adottata ormai da tutti gli editori. Alcuni studiosi<sup>24</sup>, però, hanno pensato di attribuire al Parente la domanda τί λέγει, ma in realtà è Euripide che, volendo ascoltare attentamente quanto detto dal servo in questo sacrificio per la ποίησις, chiede al Parente, che continua ad interrompere la sacralità di questo momento, di zittirsi, perché non riesce a comprendere quanto detto<sup>25</sup>.

Ma ora torniamo ad analizzare più nel dettaglio l'azione del servo. Dopo aver bruciato del mirto<sup>26</sup>, il θεράπων richiama al silenzio con la seguente formula:

<sup>22</sup>In tal senso si veda lo scolio al v. 681 dell'*Edipo a Colono*, cfr. Papageorgius 1888, pag. 433, 11-16: ὁ δ' Ἴστρος τῆς Δήμητρος εἶναι στέμμα τὴν μυρρίνην καὶ τὴν μίλακα, περὶ ἧς γίνεσθαι τὴν δικασίαν, καὶ τὸν ἱεροφάντην δὲ καὶ τὰς ἱεροφάντιδας καὶ τὸν δαδούχον καὶ τὰς ἄλλας ἱερείας μυρρίνης ἔχειν στέφανον· δι' αὐτὴν καὶ τῇ Δήμητρι προσθέσθαι ταύτην ψησί. Si veda anche Arist., *Vespae*, v. 860-862:

Bδ. ἀλλ' ὥς τάχιστα πῦρ τις ἐξενεγκάτω (860)  
καὶ μυρρίνας καὶ τὸν λιβανωτὸν ἔνδοθεν,  
ὅπως ἂν εὐξώμεσθα πρῶτα τοῖς θεοῖς.

<sup>23</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, 45:

Ευ.: σίγα. τί λέγει.

<sup>24</sup>Si veda in tal senso Fraenkel 1962, pag. 24, n. 2, dove viene ripresa una tesi di Reiske: "45 sagt Euripides: σίγα. Darauf, wie Reiske gesehen hat, der Verwandte: τί λέγει· Coulon hätte das aufnehmen sollen".

<sup>25</sup>Cfr. Austin - Olson 2004 pag. 68 e Austin 1990 pag. 13.

<sup>26</sup>Il mirto, oltre che essere pianta sacra a Demetra, veniva spesso usato nei sacrifici e nei rituali nei quali si facevano offerte alle divinità. Cfr. Arist., *Vespae*, v. 861, Arist., *Aves*, v. 43 ed Eur., *Hel.*, vv. 778. La pianta era usata (cfr. Bickley Rogers 1920) per corone e decorazioni nel culto delle divinità: si veda, ad esempio, Eur. *Ion*, v. 120: μυρσίνας ἱερὸν φόβαν, dove appunto si parla della "sacra ciocca di mirto. Anche i supplici, cfr. Bickley Rogers 1920 pag. 7, mentre si avvicinavano all'altare, erano soliti portare del mirto nelle proprie mani. In tal senso si veda Eur., *Alc.*, vv. 170-172: πάντας δὲ βωμούς, οἳ κατ' Ἀδμήτου δόμους,

Arist., *Thesm.*, vv. 39-42:

ΘΕΠΑΙΩΝ: εὐφημος πᾶς ἔστω λαός,  
στόμα συγκλήσας· ἐπιδημεῖ γάρ (40)  
θίασος Μουσῶν ἔνδον μελᾶθρων  
τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν.

La formula di apertura è una variante di quelle usate normalmente<sup>27</sup>, ma la natura rituale del contesto e dell'inno in dimetri anapestici viene ridicolizzata e resa comica non solo dall'iperbolica richiesta che tutto il popolo si taccia e con lui la natura completa<sup>28</sup>, ma soprattutto dai continui interventi dissacranti del Parente di Euripide che seguita ad interrompere lo svolgimento della cerimonia, dapprima con strepiti e grida, poi con battute a sfondo sessuale.

Variamente interpretato è stato il θίασος delle Muse<sup>29</sup>. In effetti questa espressione indica il corteggio al seguito di una divinità, in particolare se riferito a Dioniso, ma, in contesto più generale, come in questo caso, denota un gruppo di persone legate a pratiche culturali. Nel passo il suo uso è volutamente iperbolico, così come lo sono l'omeoteleuto delle forme del genitivo plurale e i termini aulici μελᾶθρων δεσποσύνων; è proprio a questa enfasi che si rivolgerà, con intenti provocatori, il commento del Parente. L'immagine poi delle Muse, come gruppo in cammino a dispensare l'ispirazione poetica, risale già ad Esiodo<sup>30</sup>.

Il canto prosegue, nonostante le battute del compagno di Euripide, con la richiesta formulata alla natura tutta di quietarsi, dal momento che ὁ καλλιεπὴς Ἀγάθων<sup>31</sup> si accinge alla composizione di un dramma. Il termine πρόμος<sup>32</sup>, poi, deriva dal lessico militare e politico di matrice epico-tragica e indicherebbe "condottiero", qui viene inteso dal Parente come colui che fa solo mostra di sé.

Inoltre Agatone è definito καλλιεπὴς ed è proprio questa la qualità che Euripide vorrebbe sfruttare nella sua difesa dalle donne e su cui Aristofane inizia a costruire

---

προσηλθε καῖεστέψε καὶ προσήξατο,  
πτορθῶν ἀποσχίζουσα μυρσίνης φόβην.

<sup>27</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, 295 e *Aves*, 959 (εὐφημία 'στω), oppure Arist., *Vespae*, v. 868 (Bδ.:εὐφημία μὲν πρῶτα νῦν ὑπαρχέτω) o Arist., *Nubes*, 263 Σω.: εὐφημεῖν χρὴ τὸν πρεσβύτην καὶ τῆς εὐχῆς ἐπαχούειν. Un'altra formula per invocare silenzio la troviamo in Arist., *Ach.*, v.237: Δι.: εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

<sup>28</sup>Cfr. vv. 43 ss.

<sup>29</sup>Per il tiaso si veda Parker 1996, pag. 334 ss. e Di Donato 2001, pag. 34.

<sup>30</sup>Cfr. Hes., *Th.*, vv. 1-34.

<sup>31</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 49.

<sup>32</sup>Il manoscritto ci consegna il termine προῖμος, che sembrerebbe un errore dello scriba, anche se linguisticamente possibile. Cfr. Austin - Olson 2004 pag. 69.

la propria critica etica e letteraria nei confronti dell'autore. Questa eleganza di eloquio, che il servo enuncia come attributo fondamentale del poeta, è quella su cui ironizzerà il Parente ai versi 130 e ss.<sup>33</sup>, ma soprattutto è la medesima sulla quale scherzerà Socrate nel *Simposio* platonico alla fine dell'elogio ad Eros recitato dal giovane poeta<sup>34</sup>: Socrate teme addirittura che il giovane tragediografo possa lanciargli addosso la testa di Gorgia lasciandolo impietrito, senza voce. E' interessante notare come le due critiche in parte siano simili, sebbene nel *Simposio* Agatone si riveli solamente lo strumento attraverso cui vengono attaccati Gorgia e la sua dottrina filosofica; in entrambi i casi, tuttavia, vengono presi di mira prima l'eleganza del linguaggio, che pare quasi lascivo, e successivamente l'autore stesso, il cui eloquio rivela che la lascivia è caratteristica intrinseca della persona stessa. Inoltre se andiamo a leggere le parole del Servo<sup>35</sup> sullo stile, ma soprattutto sul metodo di composizione poetica del padrone, possiamo notare una certa similarità con l'immagine che del tragediografo ci dà Platone nel *Simposio* al termine del discorso fatto pronunciare ad Agatone stesso<sup>36</sup>, in cui vengono evidenziate non solo le notevoli abilità tecniche e retoriche di Agatone, ma anche l'assenza di contenuti. Non a caso, secondo Reale, si può parlare del discorso di Agatone come di un

<sup>33</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 130-133:

ὥς ἤδ' ὃ τὸ μέλος ὦ πότνια Γενετυλλίδες (130)  
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωτισμένον  
καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἀχρωμένον  
ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπὴλθε γάργυλος.

<sup>34</sup>Cfr. Plat., *Symp.*, 198b-c5:

καὶ πῶς, ὦ μακάριε, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, οὐ μέλλω ἀπορεῖν καὶ ἐγὼ καὶ ἄλλος ὅστις οὖν, μέλλων λέξειν μετὰ καλὸν οὕτω καὶ παντοδαπὸν λόγον ῥηθέντα· καὶ τὰ μὲν ἄλλα οὐχ ὁμοίως μὲν θαυμαστά: τὸ δὲ ἐπὶ τελευτῆς τοῦ κάλλους τῶν ὀνομάτων καὶ ῥημάτων τίς οὐκ ἂν ἐξεπλάγη ἀκούων· ἐπεὶ ἔγωγε ἐνθυμούμενος ὅτι αὐτὸς οὐχ οἶός τ' ἔσομαι οὐδ' ἐγγὺς τούτων οὐδὲν καλὸν εἰπεῖν, ὑπ' αἰσχύνης ὀλίγου ἀποδράς ὥχόμην, εἴ πη εἶχον. καὶ γὰρ με Γοργίου ὁ λόγος ἀνεμίμησεν, ὥστε ἀτεχνῶς τὸ τοῦ Ὀμήρου ἐπεπόνθη: ἐφοβούμην μή μοι τελευτῶν ὁ Ἀγάων Γοργίου κεφαλὴν δεινοῦ λέγειν ἐν τῷ λόγῳ ἐπὶ τὸν ἐμὸν λόγον πέμψας αὐτόν με λίθον τῇ ἀφωνίᾳ ποιήσειεν.

<sup>35</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 52-57a:

Θε. δρυόχους τιθέναι δράματος ἀρχάς.  
κάμπτει δὲ νέας ἀψίδας ἐπῶν,  
τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ,  
καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει (55)  
καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλλει  
καὶ χοανεύει.

<sup>36</sup>Cfr. Plat., *Symp.*, 197d-e5:(d.) οὗτος δὲ ἡμᾶς ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ, οἰκειότητος δὲ πληροῖ, τὰς τοιάσδε συνόδους μετ' ἀλλήλων πάσας τιθεῖς συνιέναι, ἐν ἐορταῖς, ἐν χοροῖς, ἐν θυσίαισι γιγνόμενος ἡγεμὼν· πραότητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων· φιλόδωρος εὐμενείας, ἄδωρος δυσμενείας· ἵλεως ἀγαθός· θεατὸς σοφοῖς, (5) ἀγαστὸς θεοῖς· ζηλωτὸς ἀμοίροις, κτητὸς εὐμοίροις· τρυφῆς, ἀβρότητας, χλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατὴρ· ἐπιμελὴς ἀγαθῶν, ἀμελὴς κακῶν· ἐν πόνῳ, ἐν φόβῳ, ἐν πόθῳ, ἐν (e.) λόγῳ κυβερνήτης, ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ σωτὴρ ἄριστος, συμπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος, ἡγεμὼν κάλλιστος καὶ ἄριστος, ὃ χρηρῆσθαι πάντα ἄνδρα ἐφυμνοῦντα καλῶς, ὥδῃς μετέχοντα ἦν ᾄδει θέλγων πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα. (5)

“contro-modello”<sup>37</sup> cui il discorso di Socrate si contrappone.

Nel dialogo tra Mnesiloco ed il poeta trova spazio un’anticipazione della critica del concetto di μίμησις <sup>38</sup>, che Platone muove a partire dal *Simposio* e definisce più puntualmente nella *Repubblica*. Aristofane viene identificato come il primo ad avere espresso un concetto estetico di critica poetica: Cantarella e Stohn, infatti, ritengono che in questa sede si affermi per la prima volta nel prologo delle *Tesmofoiazuse* la nozione di mimesi artistica. La discussione, che segue l’inno di Agatone, tra il Parente e il tragediografo porrebbe le basi per la successiva analisi di Platone. Dall’aspetto fisico e dal costume di Agatone consegue, anzitutto, anche la sua poesia è delicata, molle, effeminata<sup>39</sup>, come possiamo evincere dall’*incipit* del discorso del Parente ai vv. 130-133<sup>40</sup>. La risposta di Agatone rispecchia invece la necessità di coerenza e imitazione tra autore e soggetto dell’opera, aspetto che è anzi considerato presupposto imprescindibile per la validità dell’arte<sup>41</sup>. Risulta chiaro che per Agatone la φύσις non può bastare, se non a comporre drammi con personaggi maschili, mentre per quelli femminili, dato che la sua natura in questo manca, è necessaria una μετουσία (Platone direbbe μέθεξις) che si realizza esclusivamente tramite i τρόποι, che vengono agiti dalla μίμησις<sup>42</sup>.

Arist., *Thesm.*, v. 167:

ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

In questo contesto si è vista, pertanto, la prima formulazione del concetto di mimesi artistica, tema che sarà sviluppato e generalizzato nella *Repubblica*<sup>43</sup> da Platone<sup>44</sup>.

---

<sup>37</sup>Cfr. Reale 2001, pag. 213.

<sup>38</sup>Cfr. Cantarella 1967 e cfr. Stohn 1993.

<sup>39</sup>Cfr. Cantarella 1967, pag. 11.

<sup>40</sup>Cfr. nota 33.

<sup>41</sup>Cfr. Arist., *Thesmo.*, vv. 146-155:

ΑΓ. ὦ πρέσβυ πρέσβυ, τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον  
ἤκουσα, τὴν δ’ ἄλγησιν οὐ παρεσχόμην·  
ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ’ ἅμα γνώμη φορῶ.  
Χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα (150)  
ἀ δεῖ ποεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.  
Αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῆ τις δράματα,  
μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ ζῶμ’ ἔχειν.  
ΚΗ. Οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποῆς;  
ΑΓ. Ἀνδρεῖα δ’ ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι (155)  
ἐνεσθ’ ὑπάρχον τοῦθ’. Ἄ δ’ οὐ κεκτῆμεθα,  
μίμησις ἥδη ταῦτα συνθηρεύεται.

<sup>42</sup>Cfr. Cantarella 1967, pag. 14.

<sup>43</sup>Cfr. Plat., *Resp.*, 393c sgg..

<sup>44</sup>Cfr. Stohn 1993, pagg. 203-205 e Prato 2001, pag. 182.

Gli elementi presi in considerazione fino ad ora, però, comportano d'altro canto un rischio di vasta portata, ovvero potrebbero tendere ad un appiattimento dell'opera di Aristofane sulla base di quanto formulato in seguito da Platone. Come fa notare Prato<sup>45</sup> nelle *Tesmoforiazuse* “la prassi di mettersi nei panni altrui è drammaticamente giustificata dalle esigenze di vari travestimenti su cui si impernia l'azione comica”. Isolando il v. 167 dal suo contesto “naturale”, ovvero dal testo della commedia e dalla sua realizzazione scenica, si corre il rischio di portare all'eccesso questioni che saranno sviluppate in seguito dal pensiero filosofico<sup>46</sup>, che pur giocano un ruolo all'interno di questo passo, ma che devono essere riportate all'interno del contesto di quest'opera nella quale al travestimento, vero motore della trama, spetta il ruolo principale. Con ciò non intendo negare l'importanza di questa scena all'interno del dibattito sul concetto di vero e di imitazione, ma penso solamente che essa vada ridimensionata per fare spazio all'aspetto del travestimento, il cui ruolo fondamentale nell'economia dell'opera è innegabile e, a mio avviso, prioritario, se pensiamo allo sviluppo successivo della commedia, in cui si può attestarne la funzione primaria come motore dell'azione drammatica in senso scenico oltre che paratragico.

Terminato l'inno, Euripide prega il servo affinché vada a chiamare Agatone. Gli viene risposto che presto il poeta uscirà di casa. Inoltre veniamo informati sul motivo della visita e sulle preoccupazioni dell'autore della *Medea* circa la sua vita<sup>47</sup>, fino all'arrivo del giovane poeta. Il modo in cui entra in scena ha suscitato diverse polemiche. Il vocabolo, che pone difficili problemi interpretativi, è ούκκικλόμενος. Una traduzione possibile è “farsi portare sulla scena sul carrello”<sup>48</sup>; la questione si lega al fatto che tale termine ne richiama un altro, al centro di animate polemiche. Si tratta dell'ἐκκύκλημα.

Molti studiosi ritengono che si tratti di una macchina che, ruotando su sé stessa, permetteva agli spettatori di osservare una scena di interni, per esempio in una casa<sup>49</sup>: proprio questo passo sarebbe, secondo chi segue tale linea interpretativa, la

---

<sup>45</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 183.

<sup>46</sup>Si veda Cantarella 1967, pag. 15: “Comunque spetta a lui il merito di aver per primo (a quanto ne sappiamo) espresso questo concetto, fondamentale nell'estetica antica, della mimesi artistica; e più ancora - e forse in questo punto in maniera originale - svincolandolo dalla φύσις e individuando nella mimesi il mezzo con cui il poeta può dare forma e validità artistica anche a ciò che è estraneo al proprio impulso naturale: cioè (diversamente da quanto affermerà, sulle orme di Democrito, la speculazione socratico-platonica), facendo, della ispirazione poetica un fatto razionale e consapevole”.

<sup>47</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 75. La risposta del Parente rimanda subito al contesto della festa religiosa che funge da sfondo all'intera commedia. Per un'analisi più dettagliata della stessa rimando al terzo capitolo. Si veda anche Marcel Detienne 1982 pag. 131-148.

<sup>48</sup>Si veda GI pag. 666 e LSJ pag. 510-511.

<sup>49</sup>Cfr. Cfr. Bonanno 2006

seconda testimonianza dell'esistenza dell'ἐκκύκλημα come strumento per la visione d'interni. La prima attestazione dell'ἐκκύκλημα verrebbe dagli usi di ἐκκυκλέω negli *Acarneri*<sup>50</sup>, dal momento che il termine ἐκκύκλημα non è attestato prima del secondo secolo dopo Cristo<sup>51</sup>. È proprio nello scolio a questo verso che troviamo una definizione di questa macchina<sup>52</sup>, ma lo scoliasta, come suggerisce Pickard-Cambridge, potrebbe essere influenzato da una pratica del teatro successivo a quello del V secolo, dal momento che scriveva diversi secoli dopo. Vi sono studiosi che, al contrario, non ritengono che in questi due passi ci si servisse di tale strumento nel senso "canonico", ovvero per la scena d'interni. Tra i sostenitori di questa ipotesi c'è Tammaro<sup>53</sup>, che ritiene che questo strumento sia utilizzato solo per trasportare fuori Agatone e non per una scena d'interni. Afferma lo studioso infatti: "L'*ekkyklema* non è quindi usato, in questa commedia, per raffigurare una scena d'interni, ma per trasportare fuori di casa, su un letto, il giovane e languido autore, con il suo colorito corredo: procedimento, modalità, risultato sono come di norma, ma l'effetto parodico è intensificato dalla gratuità dell'operazione"<sup>54</sup>. Tammaro è comunque convinto dell'esistenza e dell'utilizzo dell'ἐκκύκλημα nel teatro del V secolo, mentre vi sono alcuni studiosi che negano l'utilizzo dello stesso *in toto*<sup>55</sup>. Tale presa di posizione si basa sulle attestazioni e sulle fonti raccolte da Pickard-Cambridge<sup>56</sup> che dovrebbero riportare l'ἐκκύκλημα, nelle quali, tuttavia, si può ravvisare una forte dose di ambiguità, dal momento che il verbo ἐκκυκλέω assume spesso il senso di "mostrare, rivelare"<sup>57</sup> e nello scolio euripideo alla *Medea* il suo significato si avvicinerebbe, nella forma al medio, al semplice "uscire di casa"<sup>58</sup>.

<sup>50</sup>Cfr. Arist., *Ach.*, vv. 407-409:

Eu: ἀλλ' οὐ σχολή.

Δι: ἀλλ' ἐκκυκλήθητ'.

Eu: ἀλλ' ἀδύνατον.

Δι: ἀλλ' ὅμως.

Eu: ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι: καταβαίνειν δ' οὐ σχολή.

<sup>51</sup>Cfr. Pickard-Cambridge 1946 pag. 100

<sup>52</sup>Cfr. Koster 1975, Sch. in *Ach.* v.408: ἀλλ' ἐκκυκλήθητ': εἰ μὴ σχολὴν ἔχεις καταλθεῖν, ἀλλ' ἐκκυκλήθητι, τουτέστι συστράφητι. ἐκκύκλημα δὲ λέγεται μηχανήμα ξύλινον τροχούς ἔχον, ὅπερ περιστρεφόμενον τὰ ἐνδον ὡς ἐν οἰκίᾳ δοκοῦντα διαπράττεσθαι καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε, λέγω δὴ τοῖς θεαταῖς..

<sup>53</sup>Si veda in tal senso Tammaro 2006 pagg. 254-255.

<sup>54</sup>Cfr. Tammaro 2006, pag. 254.

<sup>55</sup>Cfr. Pickard-Cambridge 1946 pagg. 100-121, Di Benedetto - Medda 1997 pagg. 22-33

<sup>56</sup>Cfr. Pickard-Cambridge 1946, pagg. 115-119.

<sup>57</sup>Cfr. Di Benedetto - Medda 1997 pag. 23

<sup>58</sup>Cfr. Eur., *Med.*, v. 96-97:

Μη. (ἔσωθεν): ἰώ,

δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων,

ἰώ μοί μοι, πῶς ἂν ὀλοίμαν'.

Il testo dello scolio è il seguente:

Quale che sia poi l'opinione generale in relazione all'ἐκκύκλημα, va detto che questo passo delle *Tesmoforiazuse* non può essere preso in considerazione come una prova tangibile dell'uso di tale marchingegno per fruire di una scena d'interni, come fa notare giustamente anche Prato<sup>59</sup>. Non è questo il caso: la scena, infatti, si svolge non nella casa di Agatone, bensì fuori. A chiarire questo elemento contribuisce il testo stesso a v. 238, quando Euripide, terminata la depilazione sul volto mascherato del Parente, si accinge a cauterizzare i rimanenti peli con una fiaccola e chiede che sia portato qualcosa di adatto al compito “*da dentro*”, ἐνδοθεν. Pertanto il pubblico non sta assistendo ad una scena d'interni, ma al di fuori della casa di Agatone; non si può parlare, in questo caso, dell'ἐκκύκλημα nel senso in cui lo intende la Bonanno e, secondo me, il poeta, quasi come un dio, viene sospinto fuori su una specie di lettiga con le ruote, quasi si trattasse di una processione. Di diverso avviso è invece Mastromarco, che si esprime favorevolmente in merito alla possibilità che si tratti di una scena d'interni, nonostante la sua opinione rispetto all'uso di macchine ecciclematiche di notevole grandezza o rispetto ad un uso frequente delle stesse rimanga “prudente, se non scettica”<sup>60</sup>.

Infine ci occupiamo di una questione filologica che compare al v. 99. Il testo tradito dal manoscritto è il seguente:

σίγα· μελωδεῖν ἄν παρασκευάζεται.

Il Ravennate tramanda ἄν, che appare molto problematico in quanto connesso con l'indicativo παρασκευάζεται, a cui non si adatta, motivo per cui sono state avanzate diverse proposte.

Coulon accoglie una congettura del Bergk e, in epoca più recente, viene seguito da Austin e Olson:

Ευ. σίγα· μελωδεῖν γὰρ παρασκευάζεται.

Prato, così come anche fa Sommerstein, accoglie, invece, nella sua edizione una congettura di età umanistica dello Scaligero, che consiste nell'emendare il tradito ἄν con αὖ. Si ha pertanto:

---

τάδε λέγει ἡ Μῆδεια εἶσω οὐσα οὐδέπω ἐκκεκλημένη. Per il testo dello scolio si veda Schwartz 1887.

<sup>59</sup>Cfr. anche Prato 2001 pag. 165

<sup>60</sup>Cfr. Mastromarco - Totaro 2006, pagg. 448-449.

Εὐ. σίγα· μελωδεῖν αὖ παρασκευάζεται<sup>61</sup>.

Wilson, diversamente ancora, accoglie una congettura di Sykutris:

σίγα· μελωδεῖν δὴ παρασκευάζεται.

Γὰρ viene accettato da Coulon per il suo senso causale e spiegherebbe il motivo di quanto detto in precedenza. Inoltre αὖ fu osteggiata da Meineke secondo il quale<sup>62</sup> il significato di αὖ, “di nuovo” è problematico se abbinato a μελωδεῖν, dal momento che Agatone si prepara a esordire con il suo canto proprio in quell’istante.

Prato, invece, che motiva la sua scelta<sup>63</sup>, partendo dal presupposto che trova importante lasciare una sfumatura temporale all’interno del verso, osserva che, se uniamo la particella a παρασκευάζεται, si potrebbe intendere αὖ come “a sua volta”. Afferma lo studioso: “come poco prima si dice che il servo di Agatone esce... per procedere al sacrificio... prima dell’esibizione poetica (del padrone), secondo l’enfatico annuncio di Euripide (vv. 36-8), così ora è detto che Agatone, il quale fa il suo ingresso in scena, si accinge *a sua volta a cantare il suo inno*”<sup>64</sup>. Tutto ciò risulta difficile dal momento che si dovrebbe accettare questo uso di αὖ riferito ad un’azione menzionata sessantré versi prima, ovvero lo si dovrebbe collegare con il canto del servo, mettendo sullo stesso piano la “performance” del servo con quella che sta per inscenare Agatone. La difficoltà potrebbe essere superata - afferma Prato - qualora si segua la medesima considerazione: l’avverbio ricorre anche altrove, ad esempio, al verso 459, dove il coro riprende con enfasi il commento da lui stesso pronunciato a proposito del discorso di Mika<sup>65</sup> e, a distanza di venticinque versi, dichiara<sup>66</sup>:

Arist., *Thesm.*, vv. 459-460:

Χο.: ἕτερον αὖ τι λῆμα τοῦτο

---

<sup>61</sup>Cfr. Prato 2001 pag. 18 in apparato e nel commento a pagg. 166-167.

<sup>62</sup>Cfr. Meineke 1865, pag. 145: “In hoc versu cum αὖ particula prorsus importune illata sit, Scaliger pro ea αὖ scripsit, recepitque hoc preter alios Dindorfius. At nihil dum modulatus erat Agatho, ut nullus hic locus sit illi voculae. Frustra igitur advocant ex Avibus 226. οὐποψ μελωδεῖν αὖ παρασκευάζεται, quod rectissime dictum est. Itaque multo rectius sine dubio Bergkii γὰρ proposuit; neque id sequi dubitasset, nisi faciliore emendatione scribi posset: σίγα· μελωδίαν παρασκευάζεται”.

<sup>63</sup>Si vedano Prato 1998 pagg. 69-70 e Prato 2001, pag. 167.

<sup>64</sup>Cfr. Prato 1998 pagg. 69-70

<sup>65</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 383-433.

<sup>66</sup>Cfr. Prato 2001, pag.167.



κομψότερον ἔτ' ἢ τὸ πρότερον ἀναπέφηνεν. (460)<sup>67</sup>.

Ugualmente, sempre il Coro, alla notizia che un uomo si è infiltrato in mezzo alle donne, invita a cercarlo<sup>68</sup> e poi esorta, una volta trovato il Parente, circa una sessantina di versi dopo a cercare di nuovo, per vedere se ve n'è qualcun altro<sup>69</sup>.

A difesa di αὖ va aggiunto che sarebbe facile ricomporre lo scambio, nella minuscola, tra αὖ e ἄν e più in generale tra υ e ν <sup>70</sup>.

Pertanto la congettura dello Scaligero, pur presentando le difficoltà appena esposte, ha il pregio di essere decisamente meno invasiva delle altre a livello paleografico, inoltre la sfumatura enfatica che viene dato al verso, potrebbe anche ben adattarsi alla situazione, dal momento che Euripide è ansioso di sentire il canto di Agatone, la cui καλλιπέεια lo dovrebbe aiutare a convincere le donne a non ucciderlo. Wilson, da parte sua, preferisce mantenere un'idea temporale e propone, non convinto della necessità dell'enfasi, δὴ, il cui valore temporale si potrebbe indicare con “a questo punto”<sup>71</sup> e si potrebbe anch'esso giustificare con la smania euripidea di sentire il canto di Agatone e con il fastidio provocato dalle continue interruzioni del Parente durante la recita del Servo.

### 1.3 Il canto di Agatone vv. 101-129

Completato il rito iniziale dal servo, il giovane poeta compare sulla scena, pronto a recitare il canto che dovrà infondere in lui l'ispirazione necessaria per la composizione poetica.

Il giovane poeta mette in scena una “performance” di un canto di un coro. Come già fa notare lo scoliasta<sup>72</sup>, è Agatone ad interpretare il ruolo del corifeo e del coro vero e proprio che è stato assimilato a uno di fanciulle di origine frigio-troiana<sup>73</sup>. In effetti i destinatari di questo canto dotato di alcuni elementi innici privi di qualunque

<sup>67</sup>Traduce Prato:

“Che ingegno, quest'altra! Ancora più fine di quella di prima si è rivelata”.

<sup>68</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 599ss.:

ἀλλὰ σκοπεῖν τὸν ἄνδρα καὶ ζητεῖν ὅπου  
λέληθεν ἡμᾶς κρυπτός ἐγκαθήμενος. (600).

<sup>69</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 664ss.:

εἴ τις ἐν τόποις ἐδραῖος  
ἄλλος αὖ λέληθεν ὦν.

<sup>70</sup>Per la questione si veda anche Coulon 1933, pag. 13.

<sup>71</sup>Si vedano LSJ, pagg. 383-384 e GP, pagg. 204-207.

<sup>72</sup>Cfr. Regtuit 2007 nello scolio a vv. 101: (101.) ὁ Ἀγάθων ὑποκριτικὰ μέλη τέως ποιῇ. ἀμφοτέρω δὲ αὐτὸς ὑποκρίνεται. Μονωδεῖ ὁ Ἀγάθων ὡς πρὸς χορὸν, οὐχ ὡς ἐπὶ σκηνῆς, ἀλλ' ὡς ποιήματα συντιθεῖς. διὸ καὶ χορικὰ λέγει μέλη αὐτὸς πρὸς αὐτὸν, ὡς χορικὰ δέ.

<sup>73</sup>Cfr. anche vv. 120-122.

afflato religioso, sono Apollo, di cui si parla come costruttore delle mura di Troia<sup>74</sup> e non come dio di Delfi o Delo e anche le altre divinità invocate, Artemide e Leto, furono strenue sostenitrici dei troiani nella guerra che li oppose agli Achei<sup>75</sup>. Secondo tale linea ermeneutica, si potrebbe ambientare l'azione del coro di giovani troiane nel momento immediatamente successivo all'apparente abbandono della spedizione achea contro Troia<sup>76</sup>.

Diversi studiosi, invece, hanno ravvisato in questa sezione della commedia la parodia di un canto corale tipico di Agatone, il cosiddetto ἐμβόλιμον, la cui caratteristica principale consisterebbe nell'essere più o meno avulso dal contesto teatrale. In particolare Prato<sup>77</sup> collega i numerosi artifici retorici presenti nel canto all'insegnamento retorico proposto dai sofisti e, in particolare da Gorgia, di cui Agatone sarebbe stato allievo.

Per prima cosa ci occupiamo dei problemi riscontrati nel testo tradito.

### 1.3.1 Il testo

Il testo del canto presenta diverse questioni di tipo filologico di difficile soluzione. Anche l'interpretazione del passo sembra dividere la critica su due fronti. Alcuni studiosi trovano che il nucleo centrale del canto sia l'ambientazione troiana, altri, invece, pongono maggiormente l'accento sull'aspetto parodico e sull'imitazione aristofanesca del cosiddetto ἐμβόλιμον, che le fonti antiche descrivono come tratto tipico della produzione di Agatone.

A mio avviso, a livello di interpretazione nessuna delle due ipotesi esclude l'altra

---

<sup>74</sup>Cfr. Arist., *Thesmo.*, vv. 109-110.

<sup>75</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pagg. 87 ss. e Sommerstein 2001, pag. 164 ss.

<sup>76</sup>Vedi *supra*. Si veda in tal senso anche Eur., *Tro.* vv. 542-559:

ἐπὶ δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ  
νύχιον ἐπεὶ κνέφας παρθῆν,  
Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει Φρύγιά τε μέλεα, παρθένου δ' (545)  
ἄειρον ἅμα κρότον ποδῶν  
βοάν τ' ἔμελπον εὐφρον', ἐν  
δόμοις δὲ παμφαῆς σέλας  
πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν  
ἔδωκεν ὕπνωϊ. (550)  
ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν τότε ἄμφι μέλαιθρα παρθένον  
Διὸς κόραν ἔμελπόμαν (554)  
χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ (555)  
πτόλιν βοὰ κατέσχε Περ-  
γάμων ἔδρας· βρέφη δὲ φίλι-  
α περὶ πέπλους ἔβαλλε μα-  
τρὶ χεῖρας ἐπτοημένας.

<sup>77</sup>Cfr. Prato 2001, pagg. 168-169..

ed entrambe possono fondersi e formare due aspetti distinti del medesimo passo. Va anche ricordato, però, che mancano i dati per collegare questa sezione alla produzione del drammaturgo Agatone, dal momento che la sua opera è andata perduta quasi totalmente, se si esclude un numero esiguo di frammenti. Analizziamo ora i problemi inerenti al testo, cominciando dai versi 101-106, dove il testo tradito dal manoscritto è il seguente:

ἱερὰν χθονίαις  
δεξάμεναι λαμπάδα, κοῦραι, ξὺν ἐλευθέρᾳ  
πατρίδι χορεύσασθαι βοάν.  
—τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος·  
λέγε νῦν. εὐπίστως δὲ τοῦμὸν (105)  
δαίμονας ἔχεις σεβίσαι.

Il testo tradito viene emendato già al primo verso, dove gli editori accolgono una congettura di Meineke, che corregge il dativo plurale χθονίαις con χθονίαιν. Χθονίαιν è sicuramente preferibile al dativo plurale, per due motivi: innanzitutto nel contesto delle Tesmoforie le due dee vengono sempre invocate insieme col duale e, soprattutto, risulta preferibile riferirsi alle dee non con un *dativus commodi*, ma con un genitivo. Infatti il dativo porrebbe difficoltà se lo si raffronta con la domanda formulata dal coro al v. 104<sup>78</sup>. Come spiega Coulon, la costruzione χθονίαις δεξάμεναι risulta di difficile comprensione, se collegata alla domanda di v. 104 —τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος·.

La torcia è detta “sacra”, dal momento che ricorda i nove giorni di viaggio a digiuno di Demetra alla ricerca della figlia<sup>79</sup>. L’uso delle torce<sup>80</sup> all’interno di rituali quali le Tesmoforie è attestato non solo nel passo in questione<sup>81</sup>, ma, per quel che riguarda

<sup>78</sup>Cfr. Coulon 1933, pag. 63: “*Thesm.* 101-102 ἱερὰν χθονίαις δεξάμεναι λαμπάδα. Le verb δέχεσθαι se construisant parfois avec un datif d’intérêt (τί τινι), R et son scholiaste ont écrit Χθονίαις δεξάμεναι: *prenez la torche en l’honneur des deux déesses*. Mais cette construction est condamnée par les paroles du Chœur (104 sqq.): τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος· κτλ. Meineke (Vind. Ar., p. 146 - si veda Meineke 1865, pag. 146-) a écrit Χθονίαιν qu’il joint à ἱερὰν cf. *Cav* 301 e *Plout.* 937”.

<sup>79</sup>Cfr. *Hymni Homeric, In Cererem*, vv. 47-50:

ἐννήμαρ μὲν ἔπειτα κατὰ χθόνα πότνια Δῆρῳ  
στρωφᾷτ’ αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα,  
οὐδέ ποτ’ ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἡδυπότοιο  
πάσσατ’ ἀκηχεμένη, οὐδὲ χροά βάλλετο λουτροῖς. (50). Per l’inno a Demetra mi sono servito dell’edizione Bur curata da Zanetto (cfr. in Bibliografia Zanetto 1996) e l’edizione con traduzione e commento di Cassola per la Fondazione Valla (cfr. in Bibliografia Cassola 1991).

<sup>80</sup>Per il rituale tesmoforico si veda anche Parker 2005, pag. 270 ss.

<sup>81</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 1152.

i misteri eleusini anche nelle *Rane*<sup>82</sup>, oltre che nell'inno omerico ai versi 47-50, nonostante Cassola inviti alla prudenza nell'interpretazione dei versi dell'inno in senso prettamente ritualistico. Afferma lo studioso, "si ritiene che il comportamento di Demetra, in questo ed in altri passi, rispecchi alcune parti del rituale eleusino. Tale ipotesi è plausibile, ma non va nemmeno spinta alle estreme conseguenze"<sup>83</sup>. I nove giorni sarebbero, pertanto, un'immagine poetica e il digiuno non sarebbe potuto durare di certo così a lungo. A tal proposito lo studioso richiama i vv. 372-377 delle *Rane*:

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως [στρ.]  
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους  
λειμώνων ἐγκρούων  
κάπισκώπτων (375)  
καὶ παίζων καὶ χλευάζων·  
ἡρίσθηται δ' ἐξαρκούντως.

In questo passo delle *Rane*, ci troviamo nel momento in cui entra in scena il secondo coro<sup>84</sup>, quello, secondo le parole di Del Corno<sup>85</sup>, "*degli iniziati ai misteri*", che comincia a cantare nel nome di Iacco. Essi sono definiti μεμυημένοι al v. 318, gli iniziati ai misteri appunto<sup>86</sup>. In tal senso è interessante osservare le parole di Xantia ai versi 313-314<sup>87</sup>, dove il servo di Dioniso, prima dell'arrivo del coro, avverte il soffio delle fiaccole e le associa immediatamente all'ambiente dei misteri. Nella parodo delle *Rane*, cui i vv. 372-377 appartengono, vediamo l'intrecciarsi continuo di allusioni al rituale eleusino alle dinamiche della trama comica. Si pensi ad esempio al fatto stesso che Dioniso si nasconde per ascoltare un inno a lui dedicato e lo commenta con Xantia, abbassandone il tono con le sue "realistiche aspirazioni"<sup>88</sup>. Anche il richiamo al cibo, ἡρίσθηται δ' ἐξαρκούντως, per quanto oscuro possa sembrare, viene spiegato da Bickley Rogers<sup>89</sup> in modo esaustivo. Lo

<sup>82</sup>Per l'uso delle torce durante i misteri eleusini si veda Arist., *Ranae*, 1525: λαμπάδας ἱεράς.

<sup>83</sup>Cfr. Cassola 1991, pag. 470.

<sup>84</sup>Per la questione dei cori si veda Dover 1993, pagg. 55-69.

<sup>85</sup>Cfr. Del Corno 1985, pag. 173 nel commento.

<sup>86</sup>Cfr. LSJ, pag. 1150 e lo Chantraine, in bibliografia si veda DELG, pag. 728, ove il verbo μύω viene collegato prima all'idea di aprire gli occhi e successivamente si rapporta, tramite μύσσης agli iniziati ai culti misterici soprattutto quelli Eleusini.

<sup>87</sup>Cfr. Arist., *Ranae*, vv. 313-314:

Ξα. ἔγωγε, καὶ δάδων γέ με (313,bis)  
αὔρα τις εἰσέπνευσε μυστικωτάτη. (314).

<sup>88</sup>Cfr. Del Corno 1985, pag. 173.

<sup>89</sup>Cfr. Bickley Rogers 1902 a pag. 58: "the term ἄριστον, usually applied to the ordinary forenoon meal, here signifies the meal of which the Mystics partook in the small hours preceding their march

studioso inglese è infatti convinto che il termine ἄριστον, che solitamente indica il pasto, si riferisca alla pratica degli ammessi al rituale di mangiare prima di prendere parte al viaggio verso Eleusi.

Tuttavia, come afferma Cassola nel commento dell'inno a proposito dei vv 47-50<sup>90</sup> è molto importante ricordare che, sia nell'*Inno a Demetra* che nelle due commedie, non si deve assolutamente interpretare ogni singolo aspetto secondo un puro "riduzionismo rituale". Allo stesso modo non si può nemmeno negare che l'elaborazione letteraria, sia per l'*Inno a Demetra*, sia per le *Rane* che per le *Tesmoforiazuse*, il cui tema centrale è costituito dal teatro stesso, prenda avvio da alcuni dati del reale, che appaiono di facile fruizione e ricezione da parte dello spettatore. Si può affermare che l'uso delle torce, anche nel caso della *performance* di Agatone, sia un esempio di questa operazione, che è tipica di molte opere. La commedia tende per sua natura a deformare- pensiamo, ad esempio, alle maschere stesse- e, così nelle *Tesmoforiazuse* come anche nelle *Rane*, il richiamo a dati della realtà, anche se con uno scarto, è sempre funzionale a rendere maggiormente tangibile ciò di cui si fa parodia, oltre che a contestualizzarlo all'interno di un sistema noto.

Anche i versi 102-103 hanno subito diversi emendamenti ad opera degli editori. Il primo riguarda il nesso ξὺν ἐλευθέρῃ πατρίδι, conservato da Prato, Mastromarco, Austin e Olson.

Coulon e Wilson accolgono una congettura di Wecklein ed emendano il tradito πατρίδι, che apparve incomprensibile anche a Wilamowitz<sup>91</sup>, con παπίδι<sup>92</sup>. Il termine in questione è decisamente raro. Viene usato come sinonimo di φρένες e compare quasi esclusivamente al plurale in Pindaro, ma anche nelle parti liriche di alcune tragedie<sup>93</sup>. Abbiamo anche un'attestazione al singolare in tragedia, sempre

to Eleusis.".

<sup>90</sup>Cfr. Cassola 1991, pag. 470.

<sup>91</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 170.

<sup>92</sup>Per παπίς si veda LSJ, pagg. 1459-1460 s.v. .

<sup>93</sup>Cfr. Aes., Ag., vv. 378-380:

... ἔστω δ' ἀπὴ-  
μαντον, ὥστ' ἀπαρχεῖν  
εὖ παπίδων λαχόντι.

Si veda anche Eur., *Andr.*, vv. 479-482:

πνοαὶ δ' ὅταν φέρωσι ναυτίλους θοαί,  
κατὰ πηδαλίων διδύμα παπίδων γνώμα (480)  
σοφῶν τε πλήθος ἀθρόον ἀσθενέστερον  
φαυλοτέρας φρενὸς αὐτοκρατοῦς. .

Come edizioni di questi due componimenti mi sono servito dell'edizione di Page( Page 1972) per l'*Agamennone* di Eschilo. Per Euripide ho usato il testo di Diggle ( Diggle 1984).

in Euripide<sup>94</sup>, ma essa stessa si trova al centro di una questione complessa<sup>95</sup>. Si trovano anche altre due occorrenze della medesima parola al singolare, entrambe in Pindaro: una è la Pitica II, v. 61 e l'altra un frammento di un iporchema attribuito al poeta tebano<sup>96</sup>. Al di là della singolarità di ogni caso, appare evidente quale sia il significato del termine in questione. Come notiamo nel Liddell-Scott, il termine assume lo stesso significato di φρένες, sia nella sua versione al singolare che in quella al plurale. Il più chiaro di tutti gli esempi che ho riportato risulta, ancorché viziato da problematiche filologiche, essere l'esempio tratto dalle *Baccanti* euripidee, in cui l'endiadi di φρήν e di πραπίς rende ancora più chiaro il rapporto, che intercorre tra i due vocaboli.

Ora, dopo questa premessa su πραπίς, che è raro al singolare e si trova praticamente solo in poesia, dobbiamo però occuparci del problema, alla base di questo intervento. È davvero necessario intervenire sul testo tradito? Io non credo che vi siano motivi sufficienti per ritenere che πατρίδι sia da espungere e che il nesso necessiti di un intervento da parte dell'editore. L'unico ostacolo potrebbe essere rappresentato da ξὺν, che potrebbe avere valore temporale<sup>97</sup>, il cui utilizzo

<sup>94</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 424-429:

μισεῖ δ' ὧι μὴ ταῦτα μέλει,  
κατὰ φάος νύκτας τε φίλας (425)  
εὐαίωνα διαζῆν,  
ἴσοφάν δ' ἀπέχειν πραπίδα φρένα τε (427-428)  
περισσῶν παρὰ φωτῶν†. (429)

<sup>95</sup>Il verso in questione è stampato tra *crucis* da Diggle, mentre Di Benedetto lo conserva senza *crucis*. Cfr. Di Benedetto 2004, pag. 208 per il testo e pag. 359 nel commento. I due manoscritti delle *Baccanti* presentano due lezioni diverse: il Laurenziano 32.2, L, ci consegna come lezione πραπίδα, mentre il Palatino greco 287, P, παρ' ἀσπίδα. Il problema in questione nasce da una lettura del verso di Hermann. Cfr. Paley 1874, vol. II, pag. 448.

<sup>96</sup>Cfr. Pind., *Pyth.*, 2. 58-62:

εἰ δέ τις (58)  
ἤδη κτεάτεσσιν τε καὶ περὶ τιμᾷ λέγει  
ἕτερόν τιν' ἂν' Ἑλλάδα τῶν πάροιθε γενέσθαι ὑπέρτερον, (60)  
χαύνα πραπίδι παλαιμονεῖ κενεά.  
εὐανθέα δ' ἀναβάσσομαι στόλον ἄμφ' ἄρετᾷ  
κελαδέων..

Cfr. Pind., *Fragmenta*, n. 109:

τὸ κοινόν τις ἀστῶν ἐν εὐδίᾳ  
τιθεῖς ἐρευνασάτω μεγάλανόρος Ἑσυχίας  
τὸ φαιδρὸν φάος,  
στάσιν ἀπὸ π'ραπίδος ἐπίχοτον ἀνελών,  
πενίας δότειραν, ἐχθρὰν κουροτρόφον (5). Per entrambi i testi pindarici ho consultato l'edizione di Maehler, Maehler 1971 in bibliografia, e quella di Turyn, Turyn 1952. In Turyn 1952, pag. 317 possiamo ancora vedere come l'uso di questo vocabolo al singolare sia abbastanza raro, dal momento che uno dei codici di Stobeo, il Parisino 1985, che ci tramanda l'iporchema in questione, tramanda la forma al genitivo plurale e non quella al singolare. Va detto che gli editori sia di Stobeo, che di Pindaro, concordano con la scelta del singolare.

<sup>97</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 170. Per questo uso di ξὺν, si veda LSJ, A 5. Così anche Mastromarco: cfr. Mastromarco - Totaro 2006, pag. 449.

al posto di ἐπί indicherebbe un intenzionale uso di lingua alta, oppure un senso modale-causale. Onestamente non vedo nemmeno problematico l'uso più comune di questa particella, nel suo significato di “*insieme con*”. Siamo all'inizio di un'invocazione di un canto con elementi innici: mi sembra normale che si inviti tutta la patria a danzare insieme al coro, in un costrutto che ritroviamo in Pindaro<sup>98</sup>.

Pind., *Isth.*, vv. 5-10:

τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς·  
εἶξον, <ὦ Ἀ>πολλωνιάς· ἀμφοτερᾶν  
τοὶ χαρίτων σὺν θεοῖς ζεύξω τέλος,  
καὶ τὸν ἀκερσεκόμαν Φοῖβον χορεύων  
ἐν Κέῳ ἀμφιρύτῃ σὺν ποντίοις  
ἀνδράσιν, καὶ τὰν ἀλιερκέα Ἴσθμοῦ (10)  
δειράδ'.

Il valore da attribuire a ζῦν si lega molto all'interpretazione che si dà al termine πατρίδι, che ha dato vita a importanti questioni: ci troviamo dinnanzi ad un'allusione alla realtà storico-contemporanea oppure no? Favorevole alla prima possibilità si rivela Prato, che vede in questi versi un richiamo al pericolo imminente sulla città di Atene, rappresentato dalla κατάλυσις τοῦ δήμου, la rivolta dei Quattrocento, che minacciò la democrazia ateniese nel 411 a. C., ma che ebbe vita breve, riuscendo a imporsi solo per pochi mesi<sup>99</sup>.

Innanzitutto cerchiamo di chiarire il problema in questione: in seguito alla sconfitta della spedizione in Sicilia, si ebbe ad Atene una rivolta operata dalla fazione oligarchica, che ridusse il numero dei cittadini in possesso dei diritti politici e concentrò il potere nelle mani di soli quattrocento di loro<sup>100</sup>. La commedia che è oggetto di questo studio è datata a quell'anno medesimo<sup>101</sup>. Infatti a verso 1060 e nello scolio a v. 1059<sup>102</sup>, scopriamo che nel teatro l'anno precedente si era esibito

<sup>98</sup>Si veda anche Eur., *Hypsip.*, Fr. 752N, vv. 1-3:

Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς  
καθαπτὸς ἐν πεύκῃσι Παρνασσὸν κάτα  
πηδᾷ χορεύων παρθένους σὺν Δελφίσιν. Per il testo si veda Bond 1963.

<sup>99</sup>Per la questione dei riferimenti alla vicende storiche presenti nella commedia si veda anche Tuci 2012.

<sup>100</sup>Cfr. *Thuc.*, VIII, 64-65.

<sup>101</sup>Cfr. Prato 2001, nell'introduzione.

<sup>102</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 1059-1063:

Ηχ. Ἦχώ, λόγων ἀντιδὸς ἐπικοκκάστρια,  
ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ (1060)  
Εὐριπίδῃ καὶ τῇ ξυνηγωνιζόμενῃ.

Euripide mettendo in scena l'*Andromeda* e l'*Elena*. Veniamo a sapere da uno scolio al verso 53 delle *Rane*<sup>103</sup>, che furono messe in scena agli agoni lenaici del 405 a. C., e veniamo a conoscenza del fatto che l'*Andromeda* fu messa in scena agli agoni tragici avvenuti sette anni prima. Pertanto si evince che le *Tesmoforiazuse* dovrebbero essere state rappresentate nel 411, ma la critica non è concorde nello stabilire se agli agoni lenaici, che di norma avevano luogo nel mese di Gamelione, corrispondente al periodo di gennaio-febbraio, come sostiene con forza Prato<sup>104</sup>, oppure alle Grandi Dionisie, del mese di Elafebolione, circa marzo-aprile. Ora al di là delle feste religiose, nelle quali la nostra commedia ebbe la sua “prima” - il testo dovrebbe essere stato presentato al προαγών del 412, secondo la prassi usuale<sup>105</sup> - vi sono, secondo Prato, due passi che alluderebbero ai momenti di angoscia e paura, che aleggiavano ad Atene tra la fine del 412 e gli inizi del 411. Si tratta dei vv. 331-51 e dei vv. 371 e ss., in cui viene espressa dalla Corifea la condanna contro chi cercasse intese coi Persiani, come stavano facendo gli Spartani all'epoca, appoggiando interno alla πόλις ateniese della fazione oligarchica. Pur non volendo assolutamente mettere in discussione questi ultimi riferimenti alla realtà storica, che soggiace al nostro testo, io credo che in ξὺν ἐλευθέρῳ πατρίδι si possa vedere anche altro: il coro rappresentato da Agatone è formato da donne troiane e l'armonia del canto è definita come frigia; la patria libera a cui si fa riferimento potrebbe essere Troia e non Atene. In questo preciso momento testuale non credo si parli solamente di cogenti questioni storico-politiche, che rimandano alle delicate vicende che seguirono la spedizione in Sicilia e alle quali si allude più direttamente ai vv. 331-51 e 371 ss.. Il tema centrale è il teatro stesso e il modo di fare teatro.

In questa commedia teatro e metateatro si intrecciano continuamente e su molteplici livelli attraverso il gioco dei travestimenti. Ora Agatone, travestito, interpreta i ruoli

ἀλλ', ὦ τέκνον, σὲ μὲν τὸ σαυτῆς χρῆ ποιεῖν,  
κλαίειν ἐλευνῶς.

Per lo scolio: (1059.) εἰωθυῖα γελᾶν, γελάστρια. ἐπεὶ εἰσήγαγε κακοστένακτον τὴν Ἥχῳ ὁ Εὐριπίδης ἐν τῇ Ἀνδρομέδῃ, εἰς τοῦτο παίζει. ἐζήλωσε δὲ αὐτὸν Πτολεμαῖος ὁ Φιλοπάτωρ ἐν ᾗ πεποίηκε τραγωδίᾳ Ἀδώνιδι, περὶ ἧς ὁ ἐρώμενος αὐτῷ Ἀγαθοκλῆς γέγραπεν, ὁ ἀδελφὸς τῆς (5) ἐρωμένης αὐτοῦ πάλιν Ἀγαθοκλείας..

<sup>103</sup>Cfr. *Scholia in Ranas*, (cfr. Regtuit 2007), v. 53: τὴν Ἀνδρομέδαν: (Τῶν καλλίστων Εὐριπίδου δρᾶμα ἢ Ἀνδρομέδα.) διὰ τί δὲ μὴ ἄλλο τι τῶν πρὸ ὀλίγου διδασκέντων καὶ καλῶν, Ὑψιπύλης, Φοινισσῶν, Ἀντιόπης· ἢ δὲ Ἀνδρομέδα ὁγδόῳ ἔτει προεῖς ἦλθεν. ἀλλ' οὐ συκοφαντητὰ ἦν τὰ τοιαῦτα. (5).

<sup>104</sup>La tesi lenaica troverebbe il suo punto di forza nell'espressione di v. 67 usata dal servo di Agatone: χειμῶνος οὖν ὄντος. Tale espressione, secondo lo studioso, non sarebbe da intendere come la critica, secondo me giustamente, ha sempre fatto, ovvero come riferimento alla stagione in cui si svolgeva la festa delle Tesmoforie, nel mese di Panespione, secondo un uso generico che di tale frase si fa in altre commedie, ma si riferirebbe all'azione drammatica in corso, ovvero alle Lenee. Cfr. Prato 2001, Introduzione, pagg. XII e seguenti.

<sup>105</sup>Si veda in tal senso Pickard-Cambridge 1996, pagg. 67-68 e Mastromarco - Totaro 2008, pag. 5.



di Corifeo e Coro stesso di donne troiane, mentre il Parente interpreterà in seguito i ruoli di Elena e Andromeda in coppia con Euripide. Questo gioco metateatrale si sviluppa sempre e continuamente su più livelli, raggiungendo una notevole complessità all'interno dell'opera di cui è uno dei tratti più caratteristici. A tutto questo, poi, va aggiunto che ci potremmo trovare dinnanzi ad una parodia dello stile del giovane tragediografo, nonostante per noi sia impossibile stabilirne misura e portata a causa della perdita di tutta l'opera di Agatone.

Un altro emendamento al nesso ξὺν ἐλευθέρῳ πατρίδι è stato proposto da Hermann e accolto da Sommerstein. Il filologo inglese, infatti, accoglie nella propria edizione la congettura ξὺν ἐλευθερίᾳ πατρίδι<sup>106</sup>. Tale proposta, secondo l'opinione dell'autore inglese, avrebbe il grande vantaggio di migliorare il metro<sup>107</sup>, rendendolo puramente ionico e, inoltre, darebbe un valore estremamente ricercato alla preposizione ξὺν. La congettura, che a prima vista si direbbe di piccola portata, modifica sensibilmente il testo tradito, dal momento che lega la voce del verbo χορεύω al solo πατρίδι, mentre ξὺν ἐλευθερίᾳ assumerebbe il significato di “nel momento della libertà”. Ora, come ho tentato di mostrare in precedenza, discutendo la scelta editoriale comune a Coulon e Wilson<sup>108</sup>, io credo che il nesso tradito non abbia alcun bisogno di essere corretto, nonostante le difficoltà poste a livello interpretativo.

Infine, in questi tre di versi, l'ultimo intervento sul manoscritto riguarda il tradito χορεύασθαι, emendato con χορεύασθι, congettura di un anonimo studioso che si trova all'interno dell'edizione di Canini del 1548<sup>109</sup>, che viene accettata all'unanimità dagli editori, dal momento che si adatterebbe meglio all'invito iniziale a danzare durante il canto<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup>Cfr. Sommerstein 2001, pag. 165 nel commento dove si afferma: “Hermann’s easy conjecture (eleutheriai “freedom” for R’s eleutherai “free”) much improves the verse, making 101-103 purely ionic, and gives excellent sense if the preposition xun “together with” is taken to mean here “simultaneously with, at the moment of” (cf. 998, Pind., *Pyth.*), 8.7, 11.10, Pind., fr. 123”

<sup>107</sup>Per l'analisi metrica del passo in questione si veda: Austin - Olson 2004, pag. 88 e Prato 2001, pagg. 343 ss..

<sup>108</sup>In un volume dal titolo *Aristophanea* del 2009 Wilson mostra di preferire la congettura di Hermann, che nell'edizione si limita a mettere in apparato, affermando che si collega meglio al significato del verbo χορεύω e meglio si adatta alla correzione da lui apposta a πατρίδι col termine πραπίδι. A tal proposito scrive: “The idea of dancing as privilege of full, freeborn citizens participating in the city’s rituals is strongly suggested in this passage; cf. LSJ s. v. χορεύω. For that reason it seems to me that Hermann’s conjecture is worth recording and I prefer the sense given by Weclein’s ingenious proposal. The textual criticism of the song is made almost impossibly difficult by our inability to gauge the extent of the parody of what was obviously an eccentric style. Si veda Wilson 2009, pag. 150.

<sup>109</sup>Cfr. Prato 2001, pag. XXXII dell'introduzione e pag. 20 in apparato.

<sup>110</sup>Per il senso di χορεύω si veda anche Arist., *Ranae*, vv. 246-249:

ἦ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον  
ἐνυδρον ἐν βυθῷ χορεῖαν

Al verso 105 leggiamo nel manoscritto la voce εὐπίστως, corretto con il termine εὐπέιστως da Austin e Olson, Sommerstein e Wilson, che accolgono la proposta formulata da Reiske di sostituire il tradito εὐπίστως con la sua variante grafica εὐπέιστως. Conservano il testo tramandatoci Coulon, Prato e Mastromarco. A livello metrico le due proposte si equivalgono, infatti ci danno entrambe due sillabe lunghe in fine di verso, nonostante la scansione non sia concorde negli studiosi<sup>111</sup>. A livello linguistico, invece, è chiaro quale sia il motivo della diversità nella scelta: per quel che concerne εὐπίστως, ci troveremmo dinnanzi ad un *hapax*, che, stando alle parole di Prato<sup>112</sup> si fonderebbe sulla base di Soph., *Ai.*, 151, dove però gli editori lasciano la voce εὐπειστα, e che sarebbe stato coniato sulla base di εὐπ(ε)ίστος. In entrambi i casi la metrica non cambia e nemmeno il significato dell'espressione, che si può intendere col nesso "con fede".

L'intervento sul testo crea un problema di metodo di fondo. Come ci dobbiamo comportare di fronte a voci perfettamente chiare, le cui correzioni non rappresentano altro che un processo di normalizzazione nelle forme attestate nello ionico-attico? Tale processo era molto in voga nella filologia tedesca di tutto l'Ottocento, ma ora questo atteggiamento di tipo atticista non è tendenzialmente più in auge tra gli studiosi.

A verso 107 incontriamo un altro passo che è stato soggetto a molte correzioni ed emendamenti. R riporta il seguente testo:

ἄγε νῦν ὀπλιζε μούσα  
χρυσέων ῥύτορα τόξων  
Φοῖβον,

Per la comprensione del passo, di fondamentale aiuto è un contributo di Eduard Fraenkel, che ha funto da guida per tutta la critica a lui successiva<sup>113</sup>. La voce ὀπλιζε viene considerata da tutti<sup>114</sup> come un refuso della tradizione causato dalla menzione dell'arco dorato al verso successivo. Pertanto viene accolta nel testo

---

αἰόλαν ἐφθεγγάμεσθα

πομπολυγοπαφλάσμασιν. Cfr. Prato 2001, pag. 171.

<sup>111</sup>A tal proposito Prato, Prato 2001, a pag. 345 scandisce il verso come ionico reiziano, mentre Austin e Olson, Austin - Olson 2004, credono che questo verso contenga metricamente anche una parte del precedente e la struttura sia costituita da due trochei.

<sup>112</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 171

<sup>113</sup>Cfr. Fraenkel 1962, pagg. 111-114.

<sup>114</sup>Si vedano ad esempio Austin 1987, pag.73, oltre che nell'edizione commentata a pag. 91 e Prato 2001, pag. 171.

un congettura del Bentley<sup>115</sup>, ovvero ὀλβιζε, legato a ὀλβος, che compare come aggettivo anche al v. 129 nella forma ὀλβιε e anche in un passo discusso al v. 117 di cui mi occuperò più avanti. Il termine ὀλβος compare, nelle sue attestazioni, spesso negli inni associato alle divinità, che sarebbero dispensatrici di felicità<sup>116</sup>.

Coulon invece accoglie un emendamento di Wilamowitz, che modifica una proposta formulata da Meineke nella sua edizione di Aristofane<sup>117</sup>:

Ἄγετ' ὦ κλήζετε, Μοῦσαι,  
χρυσέων ῥύτορα τόξων  
Φοῖβον

Meineke propone invece:

Ἄγε νυν ὦ κλήζε, Μοῦσα

La lezione tramandata νῦν fu ritenuta senza scopo da Wilamowitz prima ed in seguito da Coulon. A ciò si è opposto Fraenkel, che mostra il prologo di inno cultuale nella *Rane* in cui compare il medesimo costrutto dove compare la particella enclitica<sup>118</sup>:

Arist., *Ran.*, vv. 382-383:

ἄγε νυν ἐτέραν ὕμνων ἰδέαν τὴν καρποφόρον βασιλείαν,  
Δήμητρα θεάν, ἐπικοσμοῦντες ζαθέαις μολπαῖς κελαδεῖτε.

Se osserviamo anche su LSJ, il termine enclitico è utilizzato “to strengthen or hasten a command”<sup>119</sup>. Inoltre, lo studioso tedesco mostra come l’uso di questa particella assieme all’imperativo del verbo ἄγω sia tipico in un contesto simile, mentre non altrettanto ritiene l’autore delle *Beobachtungen* in relazione a ὦ<sup>120</sup>.

<sup>115</sup>Cfr. Austin 1987, pag. 66.

<sup>116</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 176. Ad esempio, si vedano in tal senso Aesch., *Suppl.*, v. 526, Eur., *Hipp.*, v. 1449, ma anche Arist., *Lys.*, v. 1286.

<sup>117</sup>Cfr. Meineke 1860, pag. XVII dell’*Adnotatio critica*.

<sup>118</sup>A tal proposito il filologo tedesco afferma: “Die Behauptung “νυν hat keinen Zweck” ist willkürlich. Als Vorspruch eines echten Kultliedes lesen wir *Ranae*, v. 382 f. Auch Eur., *Tro.*, 329f. ἄγε σὺ Φοῖβέ νῦν / κατὰ σὸν ἐν δάφναις ἀνάκτορον θυηπολῶ. kann man vergleichen”.

<sup>119</sup>Cfr. LSJ, s. v. pag. 1013.

<sup>120</sup>Cfr. Fraenkel 1962, pag. 111-112: “Ich habe mich für ὦ mit dem Imperativ besonders interessiert, jedoch davon dass dieser in volkstümlichen Ausrufen zu findende Gebrauch auch auf eine feierliche kultische Aufforderung wie κλήζε (κλήζετε) ausgedehnt werden könnte, ist mir nichts bekannt”.

Il ragionamento si sviluppa, poi, dalla constatazione, secondo la quale in questo preciso momento non possono essere le Muse, come ritiene il Wilamowitz, oppure la Musa, secondo il Meineke, ad entrare in gioco. L'argomentazione si sviluppa dalla struttura stessa del canto: per cinque volte il giovane Agatone istruisce il coro riguardo l'argomento da cantare e altrettante volte il coro di giovani ragazze obbedisce, lodando di volta in volta divinità diverse. Il tragediografo conclude il canto con la lode del suo protettore, il dio Apollo ed il coro, nella risposta, si rivolge anch'esso ad Apollo dicendo: χαῖρ', ὀλβιε παῖ Λατοῦς. Da questo passo nasce l'emendamento del tradito ὀπλιζε a favore di ὀλβιζε.

L'ultimo aspetto che rimane da analizzare riguarda l'ultimo termine di verso. Non potendo indicare una Musa oppure le Muse al plurale, viene interpretato come dativo strumentale μούσα e il suo significato è il canto. È il canto lo strumento scelto dal corifeo Agatone per rendere felice attraverso al sua celebrazione il dio. Tale uso di μούσα, inoltre, risulta caratteristico di Euripide, conclude il filologo tedesco che riporta tre passi del tragediografo e uno di Aristofane<sup>121</sup>.

Ora ci spostiamo ai versi 116-119. Il manoscritto tramanda quanto segue:

ἔπομαι κλήζουσα σεμνὰν  
γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς,  
Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ. (118-119).

Al v. 117 il Ravennate riporta la *lectio* κλήζουσα, che viene normalmente accettata da tutti gli editori, eccetto Wilson e Sommerstein, che accolgono nel testo una congettura formulata da Van Herwerden, ovvero ὀλβίον τε,<sup>122</sup>. Contro questa proposta congetturale tutti gli editori e i commentatori, che conservano il testo tradito dal manoscritto, adducono come motivazione il fatto che si tratterebbe di un asindeto con ὀλβίζουσα, che sarebbe tipico dello stile un po' artificioso di

---

<sup>121</sup>Cfr. Eur., *Alc.*, vv. 962ss.:

ἐγὼ καὶ διὰ μούσας

καὶ μετάρσιος ἦξα.

Cfr. Eur., *Med.*, vv. 195ss.:

στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας (195)

ἠῦρετο μούσῃ καὶ πολυχόρδοις

ῥῥαῖς παύειν, ἐξ ὧν θάνατοι

δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους.

Cfr. Eur., *Med.*, v. 1085:

ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καὶ ἡμῖν.

Cfr. Arist., *Lys.*, v. 1295:

πρόφαινε δὴ σὺ Μοῦσαν ἐπὶ νέῃ νέαν.

<sup>122</sup>Cfr. Wilson 2007 in apparato a pag. 76 del volume secondo dell'edizione e Sommerstein 2001, pag. 140.

Agatone<sup>123</sup>. In effetti, non sembrano esserci motivi per correggere il testo tradito, soprattutto una volta accettata la forma ὀλβίζε, la cui presenza pervade la totalità dell'inno. Un'altra congettura al testo la troviamo in Fraenkel<sup>124</sup>, che, dopo aver assegnato come molta parte della critica a ἔπομαι il senso di obbedire, derivato probabilmente dalla *Umgangssprache*, propone la seguente congettura, che non ha avuto pressoché alcuna fortuna nella critica successiva per il motivo detto in precedenza e che si basa sulla considerazione che il primo participio venga inserito sulla base del secondo. Si tratta di:

ἔπομαι· κλήζω σεμνὰν  
γόνον ὀλβίζουσα τε Λατοῦς.

Prima di passare al commento di questa sezione, ci avviamo a mostrare gli ultimi interventi al manoscritto e le decisioni dei vari editori. Si tratta di questioni di minore portata rispetto alle precedenti, ma che comunque è il caso di annotare. La prima è al verso 122 e coinvolge il tradito διανεύματα, che, conservato da Prato e Coulon viene corretto da Mastromarco, Wilson, Austin e Olson e Sommerstein, sulla base di una proposta di Fritzsche, in διὰ νεύματα. Anche Coulon, afferma Prato<sup>125</sup>, avrebbe cambiato idea a riguardo e avrebbe accolto in seguito la congettura di Bentley δινεύματα, ovvero i vortici, che sarebbe un'allusione in senso parodico allo stile di Agatone e si fonderebbe sullo scolio<sup>126</sup>, che ravvisa in questo passo un accenno all'armonia frigia<sup>127</sup>: da questo la scelta operata da Mastromarco e dagli altri studiosi, in cui il cenno, νεῦμα appunto, indicherebbe il ritmo musicale da seguire, mentre per Prato, che mantiene un'interpretazione simile, la scelta di διανεύματα si spiegherebbe sulla base della figura dei διπλᾶ ὀνόματα tanto cari ai ditirambografi e ad Agatone. La seconda questione è marginale e riguarda il tradito δοκίμῳ a v. 125. Wilson accoglie una congettura di Dindorf, ovvero la voce all'accusativo che si basa sullo scolio<sup>128</sup>. In apparato viene proposta anche la congettura dello Schöne<sup>129</sup>, ovvero δοκίμων, che viene all'unanimità accettata dalla critica. Per concludere abbiamo al verso 126 un altro intervento marginale che riguarda il tradito φῶς di forma attica corretto in φάος, attestato con lo stesso

<sup>123</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 94.

<sup>124</sup>Cfr. Fraenkel 1962, pag. 117.

<sup>125</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 175.

<sup>126</sup>Cfr. Regtuit 2007: (121) τῇ Φρυγίᾳ ἀρμονίᾳ ἡρμοσμένα.

<sup>127</sup>Cfr. anche Mastromarco - Totaro 2006, pag. 451.

<sup>128</sup>Cfr. Regtuit 2007, 125b (ἄρσενι-δοκίμων) ἢ ἄρσενι βοᾷ δοκίμῳ, ἐπεὶ Ἀπόλλων ἐστὶν ὁ κιθαρίζων. τῆς οὖν κιθάρας ἄρσενι βοᾷ δοκίμου οὔσης φῶς ἔσσυτο. ἐπάγει δὲ σημεῖον τοῦ παρὰ Ἀπόλλωνος λελέχθαι..

<sup>129</sup>Cfr. Wilson 2007, pag. 76, dove l'editore aggiunge *fortasse recte*.

significato in tragedia e nella lirica<sup>130</sup>. Infine abbiamo al v. 126 il tradito ἡμέτερας, che viene corretto in due modi: Prato e Mastromarco scelgono la congettura di Nietzsche ὑμέτερος, mentre Sommerstein, Wilson, Coulon e Austin e Olson propendono per ἀμετέρας, forma dorica di ἡμέτερος, che ha il vantaggio del dorismo, tipico delle parti liriche.

Con questo termina l'analisi filologica del passo. Ora, nel commento, cercherò di capire ed analizzare il senso di questo canto e il suo ruolo all'interno dell'opera.

### 1.3.2 Un commento

All'interno del canto, che possiede forti elementi innici, abbiamo trovato forme della realtà cultuale-religiosa - ad esempio l'uso delle torce - trasposte in un contesto nuovo, che sono svuotate di qualunque afflato religioso. Per quanto riguarda le questioni più propriamente rituali del passo, rimando al capitolo successivo. Mi è apparso chiaro che questa sezione abbia come suo tema principale il teatro o, meglio, come si debba fare teatro. Incontriamo molteplici livelli metateatrali: Agatone, poeta e tragediografo, appare qui come personaggio di una commedia, mentre è intento a comporre un nuovo dramma, e si è travestito per l'occasione.

Come ci racconta Aristotele nella *Poetica*, Agatone è stato il primo poeta a comporre una tragedia con personaggi completamente inventati non appartenenti al mito, nonché autore dell'ἐμβόλιμον<sup>131</sup>. L'immagine della sua figura si basa pressoché totalmente sui ritratti di Aristofane e Platone, il poeta viene descritto e identificato dal suo stile e i testi che sarebbero stati composti da lui ci appaiono profondamente staccati dalla tradizione del V secolo e per questo fortemente osteggiati<sup>132</sup>.

Della produzione di Agatone abbiamo perso praticamente tutto, quindi, quanto possiamo comprendere della sua attività poetica, si basa sul ritratto negativo del *Simposio*<sup>133</sup>. Altre informazioni le troviamo appunto nella *Poetica*<sup>134</sup> e anche nella

---

<sup>130</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 176.

<sup>131</sup>Cfr. Arist., *Poet.*, 1456a28-29.

<sup>132</sup>Cfr. Duncan 2006, pag. 21: "In light of Plato's and Aristophanes' portraits of Agathon as too closely identified with his genre and texts, both of these poetic innovations suggest a view of Agathon as self-creating, self-authoring, an innovator of identity. His artful existence is seen as a threat to the integrity of the self".

<sup>133</sup>Abbiamo una fugace menzione del poeta anche in un altro dialogo platonico. Cfr. Plat., *Prot.*, 315d, dove però il nostro personaggio è menzionato solo come giovane uditore del dialogo.

<sup>134</sup>Cfr. Ar., *Poet.*, 1451b20-23, dove lo Stagirita ricorda della tragedia perduta nella quale i personaggi, per la prima volta, non erano tratti dal mito; *Poet.*, 1456a10-18, ove si discute la necessità che la narrazione tragica sia ridotta, punto in cui Agatone avrebbe fallito; 1456a28-29, dove Aristotele parla dell'ἐμβόλιμον.

*Varia Historia* di Claudio Eliano. Il passo in questione è il seguente:

Ael., *VH*, 14.13:

Πολλοῖς καὶ πολλάκις χρῆται τοῖς ἀντιθέτοις ὁ Ἀγάθων. ἐπεὶ δέ τις οἶον ἐπανορθούμενος αὐτὸν ἐβούλετο περιαιρεῖν αὐτὰ τῶν ἐκείνου δραμάτων, εἶπεν ‘ἀλλὰ σύ γε, γενναῖε, λέληθας σεαυτὸν τὸν Ἀγάθωνα ἐκ τοῦ Ἀγάθωνος ἀφανίζων.’ οὕτως ἐκόμα (5) ἐπὶ τούτοις ἐκεῖνος, καὶ ὥρετο τὴν ἑαυτοῦ τραγωδίαν ταῦτα εἶναι.

Lo stile “artificioso” di Agatone sarebbe soggetto in questo passo della commedia ad una severa critica, alla parodia da parte del commediografo<sup>135</sup>, ma non si tratta solamente di questo. Anzitutto è in gioco il teatro stesso, o meglio, il modo di fare teatro. Appiattare l’analisi di questo passo alla sola parodia dello stile di Agatone sembra quanto meno riduttivo; bisogna vedere quali altri contenuti vengono trasmessi dal canto e dalla presenza stessa del tragediografo ateniese. Nel corso della sua vita Aristofane ha sviluppato, secondo Paduano, una sorta di “anti-intellettualismo rabbioso”<sup>136</sup> nei confronti dei nuovi modelli avanzati dalla sofistica, dai suoi sostenitori o, in generale, da coloro che avevano messo in crisi le fondamenta “dei modelli e dei codici eroici”<sup>137</sup> a vantaggio del cosiddetto relativismo protagoreo. Sempre secondo Paduano, anche Euripide è visto come estremamente pericoloso da Aristofane, in primo luogo per la degradazione dell’eroe e del suo dolore all’interno delle tragedie, il che avrebbe portato alla caduta dei valori cosiddetti tradizionali. Nel personaggio Agatone, travestito da donna, e quindi privato dei suoi caratteri sessuali primari, si prefigura l’evoluzione, all’interno della trama, del personaggio del Parente, che dovrà privarsi della propria identità maschile per travestirsi a sua volta per partecipare all’assemblea delle donne. Egli dovrà anche impersonare il personaggio Elena di Euripide per cercare di salvare la propria vita, che era stata messa a repentaglio dalla figura di Clistene, uomo

---

<sup>135</sup>Cfr. Nieddu 2009, pag. 250-251: “Quello che abbiamo di fronte è, più precisamente, un raffinato *pastiche*, una composizione ‘alla maniera di’, in cui la leggera deformazione comica si tiene costantemente entro i limiti della plausibilità, quasi del sapiente falso.

Aristofane, mimando la leggerezza, l’eleganza e contemporaneamente l’inconsistenza del suo dettato poetico è riuscito però a colpire al cuore lo stile artistico di Agatone. Tanto nei modi di esecuzione, quanto nel risultato finale, l’immagine del brillante autore che finisce col trasmetterci converge sostanzialmente con quelle di Platone: per entrambi l’arte del καλλιπής Agatone si esplica e si esaurisce tutta nell’eleganza e nella raffinatezza del linguaggio, in un prezioso esercizio formale ed estetico che sostituisce, anzi annulla, la necessità della profondità di pensiero”.

<sup>136</sup>Cfr. Paduano 1982, pag. 109.

<sup>137</sup>Cfr. Paduano 1982, pag. 108.

estremamente effeminato, proprio come le fonti descrivono l'Agatone storico, che viene messo alla berlina per questa sua caratteristica da diverse fonti che ci parlano di lui. Mi sembra interessante notare, quindi, l'effetto del contrappasso, che colpisce il Parente; infatti dovrà porsi nella medesima situazione in cui troviamo ora Agatone, che viene aspramente accusato di mollezza ed effeminatezza da Mnesiloco stesso nei versi successivi al monologo. La risposta di Agatone assurge al ruolo di apologia non solo del metodo compositivo, ma anche della *persona*, intesa come personaggio, ma altresì come uomo di Agatone stesso<sup>138</sup>. Egli assume i *τρόποι* delle figure che porrà sulla scena, per poter meglio adattare i versi ai propri personaggi. Con questa scena, dunque, viene messa in discussione la nozione stessa di identità e di persona. Infatti l'atto stesso di assumere questi non ben precisati *τρόποι*<sup>139</sup> e compiere lo stesso atto più volte porterebbe alla conclusione che l'identità stessa viene messa in discussione come fatto oggettivo e diviene contingente. Come fa notare Given, si può confrontare questa contingenza nella risposta di Agatone a Mnesiloco a vv. 167 in relazione alla sua attività "mimetica"<sup>140</sup> con un frammento di Democrito :

Dem., 68, B.33, D-K

ἡ φύσις καὶ ἡ διδασχὴ παραπλήσιόν ἐστι. καὶ γὰρ ἡ διδασχὴ μεταρυσμοῖ τὸν ἄνθρωπον, μεταρυσμοῦσα δὲ φυσιοποιεῖ.

Entrambi i passaggi raccontano di come la natura sia modificabile, ma, per quanto il passaggio possa rivelarsi arduo e non semplice, è solamente attraverso quello che in questa commedia viene definito come *τρόποι*, che si può ottenere una sostanziale modifica della natura per adattarla alle nuove esigenze. Questo portato della Sofistica non poteva non essere visto come preoccupante per la parte più conservatrice dell'élite culturale ateniese.

---

<sup>138</sup>Cfr. Given 2007, pag. 35ss.

<sup>139</sup>La comprensione del concetto stesso di *τρόποι* ha impegnato non poco la critica. Così Stohn a pag. 198: "Zu den *τρόποι*, an denen er Anteil haben soll, gehört auch, abgesehen von der weiblichen Kleidung, ein feminines Aussehen und die entsprechende Haltung". Di diverso avviso è la Duncan, che, a pag. 43 e ss., ritiene che in questo passo e nel tentativo di risposta di Agatone sia rappresentata la categoria in crisi dell'identità stessa e del genere maschile. Il pericolo sarebbe il seguente nell'interpretazione della Duncan della figura di Agatone secondo Aristofane: "Aristophanes uses him to suggest the dangerous potential of watching tragedy: seeing him and listening to him make the audience resemble him. He is an object of desire, dressed up to seduce, performing for the audience. L'audience di cui si parla è rappresentata sulla scena da Mnesiloco, che non sembra non riuscire a trattenere il proprio impulso sessuale al termine dell'inno pronunciato da Agatone stesso.

<sup>140</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv 167:

ὅμοια γὰρ ποιεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.



## 1.4 La preghiera del Parente e l'ingresso del coro delle Tesmoforianti vv. 279-380

Per quanto concerne lo sviluppo della trama, la scena in questione rappresenta uno dei momenti più importanti nell'economia dell'opera. Dopo il rifiuto di Agatone di presentarsi davanti alle Tesmoforianti a perorare la causa di Euripide, è Mnesiloco a offrirsi: travestitosi da donna, si è intrufolato all'interno della celebrazione ed è pronto a parteciparvi in incognito, dal momento che l'unico uomo ammesso durante la festa era lo σφαγεύς, il quale aveva il compito di sgozzare le vittime e farne a pezzi le carni durante il sacrificio. Il parente si è appena fatto assicurare da Euripide che il poeta, qualora la trovata del travestimento non dovesse andare in porto, si impegnerà con tutti i suoi mezzi per salvarlo<sup>141</sup>. Il riferimento a πάσαις τέχναις preannuncia quello che dovrà accadere: Euripide, per salvare Mnesiloco, caduto prigioniero delle donne, dovrà impegnarsi a fondo ed escogitare ogni mezzo possibile, lui che di questo è maestro nell'arte drammatica, per aiutare il compagno. Ancora una volta, si fondono, come per la scena di Agatone, le diverse figure di Euripide poeta e personaggio. Sarà il personaggio Euripide, basandosi sul modo di fare teatro dell'Euripide poeta, con un continuo ricorso alla μηχανή, a portare sulla scena alcune delle proprie tragedie per portare in salvo Mnesiloco.

Ogni tentativo messo in atto dal poeta non avrà successo. Ancora una volta Aristofane muove una critica molto severa all'arte drammatica euripidea, della quale non venivano condivisi diversi aspetti, non solo il continuo ricorso alla μηχανή, ma, soprattutto, la “degradazione dell'eroe tragico e del dolore eroico”<sup>142</sup>. Tale declassamento avrebbe portato alla distruzione di quello che Paduano chiama “il modello e il codice eroico” e avrebbe portato alla distruzione dei valori tradizionali, a vantaggio dei nuovi portati della sofistica e, in particolare, del relativismo protagoreo.

Partiremo da alcune osservazioni sul testo, che presenta diverse difficoltà e snodi importanti dal punto di vista filologico, per poi passare ad un breve commento alla scena.

<sup>141</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 269-271:

Ευ. βιάδιζε τοίνυν. (269)

Κη. μὰ τὸν Ἀπόλλω οὐκ, ἦν γε μὴ (269,bis)

ὁμόσης ἐμοί— (270)

Ευ. τί χρεῖμα (270,bis)

Κη. συσσώσειν ἐμὲ (270,ter)

πάσαις τέχναις, ἦν μοί τι περιπίπτῃ κακόν. (271).

<sup>142</sup> Paduano 1982, pag. 108 ss.

### 1.4.1 Il testo

Dopo l'uscita di scena di Euripide, il Parente si unisce alla folla femminile per assistere, dopo i sacrifici, all'Assemblea delle Donne nel Tesmoforio. Per i versi che riguardano la preghiera precedente l'inizio nell'Assemblea si osserva che i versi in questione non presentano per gli editori particolari difficoltà, che anzi per lo più concordano nelle loro scelte editoriali. I versi 280 e 281<sup>143</sup>, pur risultando chiari dal punto di vista del senso, pongono alcuni interrogativi ai commentatori. Per prima cosa, a chi si sta rivolgendo il personaggio? Ad un personaggio muto presente sulla scena, come sembrano intendere Austin e Olson, oppure si tratterebbe di un dialogo fittizio per meglio “*entrare nella parte*”? Di fatto, il termine Θρᾶττα indicherebbe una serva di origine tracia, cosa più che comune nell'Atene del tempo<sup>144</sup>, così come per altre etnie come quella scita. Alcuni commentatori, come ci ricorda Prato<sup>145</sup>, sono fermamente convinti che si tratti di un dialogo fittizio. In un contributo sui nomi e sul modo di apostrofare i personaggi della commedia, Olson<sup>146</sup> parla della schiava tracia, che accompagnerebbe il parente come “*apparently imaginary*”<sup>147</sup>. L'articolo prende spunto dalla differenza, che sussiste tra tragedia e commedia nel momento della creazione dei personaggi. Per il genere tragico normalmente le vicende narrate vengono attinte, di solito, dalla tradizione del mito e i personaggi che entrano in scena sono estremamente noti al pubblico<sup>148</sup>. Opposta è, invece, la realtà in cui compongono i poeti comici<sup>149</sup>, che non attingono alle vicende del mito e si trovano a dover inventare ogni singolo aspetto relativo ai personaggi. L'atto stesso di assegnare un nome ad un personaggio poteva non rivelarsi necessario ai fini dello svolgimento della trama comica. Da queste premesse, Olson sposta la propria analisi dai nomi degli eroi comici a quelli degli schiavi e dei personaggi minori, per terminare poi con gli appellativi rivolti alle divinità ed in seguito agli

<sup>143</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 280-281:

ὦ Θρᾶττα, θέασαι, κατομένων τῶν λαμπάδων (280)

ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος.

<sup>144</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 144.

<sup>145</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 213.

<sup>146</sup>Cfr. Olson 1992 nella seconda sezione della Bibliografia.

<sup>147</sup>Cfr. Olson 1992, pag. 309.

<sup>148</sup>Si veda Ant., fr. 191.5-8K:

Οἰδίπουν γὰρ ἂν μόνον (5)

τὰ γ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατήρ Λάιος,

μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,

τί πείσειθ' οὗτος, τί πεποίηκεν. Per il testo di Antifane si veda Kock 1884

<sup>149</sup>Cfr. Ant., fr. 191.18-20K:

ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ

εὑρεῖν, ὀνόματα καινά, τὰ διωκημένα

πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,

τὴν εἰσβολήν.

ateniesi dell'epoca.

Nelle undici commedie sopravvissute solo in due casi, fa notare lo studioso, l'eroe comico viene nominato per nome nei versi d'apertura. Si tratta della Lisistrata nell'omonima opera e di Dioniso nelle *Rane*, che fornisce il proprio nome a v. 22<sup>150</sup>, mentre nel testo della nostra commedia all'assoluto protagonista, ovvero il parente, non viene mai dato nome, bensì è semplicemente identificato con κηδεστής di Euripide. Nella maggior parte dei casi, invece, il nome dell'eroe viene dato in seguito, e, come si può facilmente notare, si tratta di "nomi parlanti", che in quanto tali caratterizzano l'azione drammatica del personaggio: un esempio su tutti, Lisistrata, "colei che scioglie gli eserciti".

La trattazione poi si sposta agli schiavi, di cui si dice che la commedia di Aristofane include alcuni di essi muti che semplicemente eseguono gli ordini loro ingiunti<sup>151</sup> e altri che restano anonimi, nonostante partecipino effettivamente al dialogo comico<sup>152</sup>.

Tuttavia, anche qualora in questo passo delle *Tesmofoiazuse* il fatto che Mnesiloco si rivolga ad una schiava tracia per ordinarle<sup>153</sup> di assisterlo nei sacrifici di rito - cosa che era una prassi usuale nell'Atene del V secolo - potesse indicare la presenza di un personaggio muto sulla scena<sup>154</sup>, va osservato che ci troviamo ad un altro livello, o, per meglio dire, "successivo" della finzione drammatica. Mnesiloco sta recitando una parte nella parte e, travestitosi da donna, recita una preghiera alle divinità tesmofore e vuole compiere gli atti propri del rito a cui partecipa.

Per quel che concerne il testo della preghiera di Mnesiloco, osserviamo una sostanziale conservazione del testo tradito con pochi interventi e tutti di piccola portata.

Ai vv. 280-281 solo la sintassi si presta a varie interpretazioni.

Arist., *Thesmo.*, 280-281:

ὦ Θρησμοῖτα, θέασαι, καομένων τῶν λαμπάδων (280)

<sup>150</sup>Cfr. Arist., *Ranae*, v. 20-23:

Δι. εἴτ' οὐχ ὕβρις ταῦτ' ἐστὶ καὶ πολλὴ τρυφή,  
ὅτ' ἐγὼ μὲν ὦν Διόνυσος, υἱὸς Σταμνίου,  
αὐτὸς βαδίζω καὶ πονῶ, τοῦτον δ' ὄχῳ,  
ἵνα μὴ ταλαιπωροῖτο μηδ' ἄχθος φέροι.

<sup>151</sup>Cfr. Olson 1992, pag. 309.

<sup>152</sup>Si veda per il primo caso il servo di Agatone, che ne prepara l'ingresso in scena o, per il secondo caso, Mania, che viene interpellata dalla donna A ai vv. 728 e 739.

<sup>153</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 144: "mute aristophanic slaves are commonly called by name when given orders; cf. 280, 284, 293, 728 with n., 739, 754".

<sup>154</sup>Per la medesima questione in tragedia si veda anche Di Benedetto - Medda 1997, pag. 211-215.

ὅσον τὸ χρῆμα' ἀνέρχεθ' ὑπὸ τῆς λιγνύος

La difficoltà principale è quella di legare i genitivi καομένων τῶν λαμπάδων al resto del testo.

Alcuni studiosi sottointendono a χρῆμα qualcosa simile a “folla” e considerano καομένων τῶν λαμπάδων un genitivo assoluto, come fanno Austin e Olson<sup>155</sup>, o un genitivo retto da λιγνύος. Altri critici unirono λαμπάδων a χρῆμα. Altri ancora tra cui Van Leeuwen<sup>156</sup> collegano χρῆμα a τῆς λιγνύος e considerano καομένων τῶν λαμπάδων un genitivo assoluto. Per fare questo, tuttavia, è necessario emendare il testo. L'ipotesi di Van Leeuwen presuppone di eliminare dal testo ὑπὸ e correggere ἀνέρχεθ' con ἀνέρχεται. Tra queste ipotesi, come sostiene anche Prato<sup>157</sup>, è preferibile la prima poichè conserva a ὑπὸ il valore locale<sup>158</sup> e poichè, sottointendo il termine “folla”, si mantiene il principale uso di ἀνέρχομαι, che viene utilizzato più in relazione a persone che a cose<sup>159</sup>.

I versi successivi rappresentano l'inizio dell'Assemblea della donne riunite. L'interpretazione di questa scena come assemblea è generalmente accettata dalla critica e uno degli studi maggiormente in questa direzione è quello di Haldane<sup>160</sup>. Lo studioso è convinto che qui abbia luogo la parodia di una vera e propria riunione dell'ἐκκλησία ateniese<sup>161</sup>. Tale interpretazione è, nella sua sostanza, accettata dalla critica coi dovuti distinguo.

Una simile esegesi del passo comporta una difficile questione a livello filologico, dal momento che il manoscritto, in alcuni punti, non assegna le battute ad alcun

<sup>155</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 144.

<sup>156</sup>Cfr. Van Leeuwen 1904, pag. 47: “*Incensae postquam sunt faces, vide quantus splendor inde surgat*”.

<sup>157</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 213.

<sup>158</sup>Per ὑπὸ con valore locale si veda Arist., *Lys.*, vv 328:

Νυνδὴ γὰρ ἐμπλησασμένη τὴν ὑδρίαν κνεφαία  
μόλις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου,  
δούλαισιν ὠστιζομένη (330)

στιγματίαις θ', ἀρπαλέως

ἀραμένη, ταῖσιν ἐμαῖς

δημότισιν καομέναις

φέρουσ' ὕδωρ βοηθῶ. Si veda anche Arist., *Lys.*, vv 986-988:

ΠΡΥ. Ποῖ μεταστρέφει·

Τί δὲ προβάλλει τὴν χλαμύδ'· Ἡ βουβωνιᾶς

ὑπὸ τῆς ὁδοῦ·

<sup>159</sup>Si veda in tal senso LSJ, s.v., pag. 135.

<sup>160</sup>Cfr. Haldane 1965.

<sup>161</sup>Cfr. Haldane 1965, pag. 39: “It has long been recognised that Thes.295-371 is based on the opening ceremony of the Athenian Ecclesia, which Aristophanes has parodied by transferring it to women's festival of Thesmophoria”.

personaggio<sup>162</sup> e anche a v. 295 il Ravennate presenta una *rasura* e l'intervento della seconda mano del manoscritto, come ci riporta Prato nella sua edizione in apparato:

κῆρυξ “in ras. in mg. add R<sup>2</sup>”<sup>163</sup>.

Il problema è il seguente: a chi bisogna assegnare la sezione in prosa con cui si apre tutta la scena?

La scelta comporta, come cercheremo di mostrare, anche una diversa suddivisione delle scene. Ora, per prima cosa, analizzeremo le varie proposte testuali dei diversi editori e cercheremo di valutarne la portata.

Il termine κῆρυξ, tradito *manu recentiori*, non è mai conservato dagli editori. In alcuni casi, viene emendato e corretto con la forma al femminile κηρύκαινα. Anche la testimonianza dello scolio fa pensare alla figura dell'araldo. Scrive, infatti, lo scoliasta: γυνή μιμουμένη κήρυκα<sup>164</sup>, il che induce a pensare che, in questo momento, venga presentata sulla scena la parodia una riunione dell'ἐκκλησία.

Sono quattro gli interventi al testo, che troviamo nelle edizioni:

1. KHPΥXAINA, congettura di Brunck accolta da Prato e da Mastromarco<sup>165</sup>;
2. KOPYΦAIOΣ, congettura di Lange accolta Austin e Olson e da Wilson;
3. ΓΥNH, congettura di Dindorf, accolta in prima istanza da Coulon;
4. KPITYΛΛA, congettura di Sommerstein.

La congettura di Dindorf, accolta da Coulon, si spiega, evidentemente, sulla base degli scoli. L'editore francese, a “parziale rettifica”<sup>166</sup> avrebbe corretto con γυνή κῆρυξ. In effetti, in nota all'edizione scrive Coulon: “Toute cette scène v. 295-530 est une parodie de ce qui se passait dans l'Assemblée du peuple, dont elle reproduit le style officiel (prières, actes publics, formules) et les formalités. La Coryphée fait fonction de prêtresse et de héraut public”. Anche Coulon, quindi, non mette in discussione l'idea della rappresentazione di una parodia di una riunione dell'ἐκκλησία con tutti i riti che essa comportava.

La scena, che inizia con la parte in prosa, a cui segue la preghiera di quello che per ora definirò “speaker”, nel senso più neutro possibile, e la risposta del coro,

---

<sup>162</sup>È il caso dei versi 380-381, che in R sono riportati senza che sia assegnata la battuta, ma che la critica è concorde nell'assegnare al medesimo personaggio che apre l'Assemblea.

<sup>163</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 38.

<sup>164</sup>Cfr. Regtuit 2007, 295a.

<sup>165</sup>Cfr. anche Fraenkel 1962, pag. 119-126.

<sup>166</sup>Sono parole di Prato, cfr. Prato 2001, pag. 219.

si prolunga fino a vv. 382, quando la prima donna prenderà la parola. Ai vv. 372-380, lo stesso personaggio prende la parola per dare avvio all'Assemblea delle donne, così come era stato stabilito<sup>167</sup>. Anche in questo passaggio si è posto il problema dell'attribuzione dei versi, visto e considerato che dovrebbe essere lo stesso personaggio a parlare in queste due sezioni. Haldane parte dal presupposto che il linguaggio estremamente formale della scena non possa che riferirsi alla parodia di una Assemblea pubblica, sia per quello che riguarda la parte in prosa<sup>168</sup> sia per la continuazione della scena. Tale formalismo non si spiega per Haldane senza un chiaro riferimento alla regolare procedura del rituale pubblico assembleare<sup>169</sup>. Il richiamo all'εὐφημία, tipico della forma rituale, il nome delle divinità a cui indirizzare il canto non possono che essere le formule tipiche dell'inizio di una seduta dell'ἐκκλησία. Pertanto a prendere la parola non può che essere un araldo, anzi visto il contesto delle Tesmoforie, un'aralda. Dello stesso avviso Fraenkel, che si basa sullo scolio già citato a v. 295, e che ricorda che tra le funzioni dell'araldo, ma anche sulle espressioni successive per intimare silenzio e la richiesta τὶς ἀγορεύειν βούλεται. Tutte queste sono azioni tipiche del ruolo dell'araldo, come ci spiega Fraenkel<sup>170</sup>. Lo stesso si può dire anche per i versi 381-382, per i quali, afferma lo studioso tedesco, non abbiamo nessun segno nel manoscritto che indichi un cambiamento di *persona loquens*. Pertanto risulta chiaro che nei due passi in questione si possa affermare che sia lo stesso personaggio a prendere la parola, ma ciò che risulta difficile comprendere è a chi assegnare la battuta.

<sup>167</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, 372-380:

Ἄκουε πᾶς. Ἐδοξε τῇ βουλῇ τάδε  
τῇ τῶν γυναικῶν Ἀρχίκλει ἐπεστέται, (373-374)  
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Σωστράτη. (375)  
ἐκκλησίαν ποιεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ  
τῶν Θεσμοφορίων, ἥ μάλιστα ἡμῖν σχολή,  
καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου,  
ὃ τι χρὴ παθεῖν ἐκείνων· ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ  
ἡμῖν ἀπάσαις. τὶς ἀγορεύειν βούλεται. (380).

<sup>168</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, 295-310:

εὐφημία ἔστω, εὐφημία ἔστω. εὐχεσθε ταῖν Θεσμοφόροις τῇ (295)  
Δημήτρει καὶ τῇ Κόρῃ καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ (296-99)  
καὶ τῇ Κουροτρόφῳ τῇ Γῇ καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ ταῖς Χάρισιν (300)  
ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα (301-04)  
ποιῆσαι, πολυωφελῶς μὲν τῇ πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχερῶς (305)  
δ' ἡμῖν αὐταῖς. καὶ τὴν δρῶσαν καὶ ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα (306-07)  
περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην (308-09)  
νικᾶν. ταῦτ' εὐχεσθε, καὶ ἡμῖν αὐταῖς τάγαθά. ἰὴ παιῶν, ἰὴ (310)  
παιῶν, ἰὴ παιῶν. χαίρωμεν.

<sup>169</sup>Cfr. Haldane 1965, pag. 39. In tal senso richiama un passo tucidideo. Cfr. Thuc., *Hist.*, VI.32.1-2.

<sup>170</sup>Cfr. Fraenkel 1962, pag. 120: "In der Volkversammlung ist es der κῆρυξ, der Schweigen gebietet, sowohl vor Beginn der Debatte wie auch im Falle einer Störung während der Verhandlungen."

Per prima cosa analizziamo la congettura di Sommerstein e poi la scelta di Coulon. Come abbiamo già detto, l'editore inglese propone una possibilità completamente diversa dalle altre: "KPITYΛΛA". La spiegazione<sup>171</sup> si fonda sulla necessità, percepita da parte dell'autore, di affidare questo ruolo non ad un'aralda, bensì ad una sacerdotessa, nonostante la seconda mano di R abbia aggiunto a margine della *rasura* κῆρυξ e la testimonianza degli scolii parli espressamente di un'aralda. Infatti, prosegue lo studioso, la direzione delle preghiere nel Thesmophorion deve essere necessariamente compiuto dalla sacerdotessa dello stesso, nonostante anche lo studioso inglese consideri la scena presente, la parodo, come una parodia di una riunione dell'assemblea di Atene. Nel VI libro delle sue *Storie* Tucidide riporta una descrizione di alcuni compiti religiosi dell'aralda.

Cfr. Thuc., *Hist.*, VI.32.1:

(1.) Ἐπειδὴ δὲ αἱ νῆες πλήρεις ἦσαν καὶ ἐσέκειτο πάντα ἤδη ὅσα ἔχοντες ἔμελλον ἀνάξεσθαι, τῇ μὲν σάλπιγγι σιωπῇ ὑπεσημάνθη, εὐχὰς δὲ τὰς νομιζομένας πρὸ τῆς ἀναγωγῆς οὐ κατὰ ναῦν ἐκάστην, ζύμπαντες δὲ ὑπὸ κήρυκος ἐποιοῦντο, κρατῆράς τε κεράσαντες παρ' ἅπαν τὸ στράτευμα καὶ ἐκπώμασι (5) χρυσοῖς τε καὶ ἀργυροῖς οἳ τε ἐπιβάται καὶ οἱ ἄρχοντες (2.) σπένδοντες. <sup>172</sup>.

La testimonianza di Tucidide, riportata anche da Haldane, ci mostra le pratiche religiose della flotta ateniese, prima della partenza alla volta della Sicilia. Anzitutto osserviamo il ruolo importantissimo dell'araldo nello svolgere determinati compiti religiosi, simili a quelli presenti in questa scena aristofanesca. È indubbio che la *persona loquens* abbia i tratti anche di una figura sacerdotale, ma non si possono escludere nemmeno i tratti araldici, che vengono descritti del passo tucidideo e sono contrassegnati dal solenne invito al silenzio e più avanti dall'invito fornito agli astanti o, per meglio dire, alle astanti, di prendere la parola, senza dimenticare che in diversi passi precedenti viene detto che le donne si riuniranno in assemblea per decidere del futuro di Euripide<sup>173</sup>. Inoltre la scelta di dare un nome proprio al personaggio appare di difficile contestualizzazione, anche se è un aspetto tipico

---

<sup>171</sup>Cfr. Sommerstein 2001, pagg. 176-177.

<sup>172</sup>Per il testo di Tucidide si veda Jones - Powell 1942.

<sup>173</sup>Cfr., ad esempio, Arist., *Thesm.*, vv.81-84:

Εὐ. τοῦτ' αὐτὸ γάρ τοι ἀπολεῖν με προσδοκῶ.  
αἱ γὰρ γυναῖκες ἐπιβεβουλεύασί μοι  
κἂν Θεσμοφόρῳ μὲλλουσι περὶ μου τήμερον  
ἐκκλησιάζειν ἐπ' ὀλέθρῳ.

dell'edizione di Sommerstein, visto che anche in passi successivi, ad esempio a v. 379, l'editore sceglie di stampare MIKA dando subito il nome al personaggio, laddove il manoscritto indica solamente ΓΥNH. Di questo personaggio scopriamo l'identità solo molti versi dopo, dal momento che si tratta della madre della bambina-otre di vino sgozzata dal Parente<sup>174</sup>.

La scelta di KPITYΛΛA si spiega, secondo Sommerstein<sup>175</sup>, in base al fatto che a v. 759<sup>176</sup> Aristofane avrebbe caratterizzato una dei suoi personaggi femminili come sacerdotessa<sup>177</sup>; pertanto si potrebbe assumere che fosse la medesima a presiedere l'assemblea delle donne ed il cui nome viene pronunciato al verso 898<sup>178</sup>. Che vi fosse una sacerdotessa tra le Tesmoforianti risulta chiaro dal contesto della festa religiosa in cui è ambientata la commedia stessa. Inoltre, come fa notare Prato, l'attitudine di non dare il nome di personaggi minori all'interno di una commedia, ma di svelarli successivamente con l'evolvere della trama è un tratto abbastanza tipico nella tradizione aristofanesca<sup>179</sup>.

Nella sua edizione Coulon accolse inizialmente una congettura di Dindorf che si spiega sulla base degli scoli, ma in seguito, secondo quanto riferito da Prato<sup>180</sup> affida ad una κῆρυξ γυνή i versi 295-311, 331-351 e 372-379, seguendo l'interpretazione generale che sia l'aralda a parlare in questi versi e ai versi 372-379 e 380, mentre la corifea parlerebbe 381-382.

Ora riprendiamo ad analizzare la scena e osserviamo le ultime due proposte per il personaggio che prende la parola. Ci troviamo di fronte ad una parodia dell'ἐκκλησία, una riunione del δῆμος γυναικῶν. Abbiamo un'esortazione in prosa a cui seguono le preghiere, le εὐχαὶ νομιζόμεναι, le maledizioni, le cosiddette ἄραί, entrambe le quali vengono riprese con una solennità ironica da due odi del coro ed infine l'ordine del giorno della riunione dell'assemblea a cui seguono due tetrametri giambici, solitamente intesi come κατακελευσμός.

<sup>174</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 760:

ταλαντάτη Μίκα, τίς ἐξεκώρησέ σε· (760)

τίς τὴν ἀγαπητὴν παῖδά σου ἔξηράσατο·. In questo aspetto coincidono le edizioni di Wilson, Austin e Olson e appunto di Sommerstein, mentre Coulon, Mastromarco e Prato stampano ΓΥNH A modificando leggermente il manoscritto, che porta γυνή τις, seguendo un'ipotesi di Brunck. Cfr. Prato 2001, pag. 82 in apparato e 231 nel Commento.

<sup>175</sup>Cfr. Sommerstein 2001, pag. 177.

<sup>176</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 759:

Κρ. τί τῆς ἱερέας γίγνεται·.

<sup>177</sup>L'interpretazione della sacerdotessa risale a Wilamowitz.

<sup>178</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 897-899:

Κρ. μὰ τῷ θεῷ, (897, bis )

εἰ μὴ Κρίτυλλά γ' Ἀντιθέου Γαργηττόθεν· (898)

σὺ δ' εἴ πανοῦργος..

<sup>179</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 231 e 280.

<sup>180</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 219.



La questione di chi sia a pronunciare i vari discorsi, se una sacerdotessa come ipotizza Sommerstein, un'aralda oppure una corifea coinvolge, anzitutto, un aspetto di tipo pratico, se pensiamo alla realizzazione scenica: quanti personaggi sono presenti sul palco?

Il ruolo dello "speaker" coinvolge diversi aspetti. Il primo si riferisce al versante religioso dal momento che, prima che l'assemblea abbia inizio, si devono rivolgere le necessarie preghiere alle divinità per il buon esito dei lavori del consesso. Inoltre, affinché la parodia abbia senso, la scena deve mostrare tutti gli aspetti dell'atto pubblico rappresentato e il personaggio che prende la parola deve rispecchiare i tratti di un funzionario in azione. A complicare la situazione, ci troviamo all'istante dell'ingresso del coro, pertanto, se all'ingresso del coro corrisponde la parodo, saremmo portati a pensare ad un intervento della Corifea. Da questo spunto prende il via la tesi che Austin<sup>181</sup> espone nel suo articolo dei primi anni '70 e su cui si basa la sua scelta nella sua edizione delle *Tesmofoiazuse* di trent'anni dopo. Secondo Austin, l'assegnare ad una Donna Araldo, una *κηρύκαινα*, i vv. 295 e ss. comporterebbe attribuire il *κατακελευσμός*, i due tetrametri a 381-382, nonostante nel manoscritto rimangano non assegnati,<sup>182</sup> ad un altro personaggio, così come fanno Prato e Mastromarco, che si basano sulle osservazioni di Fraenkel<sup>183</sup>, dal momento che un tale linguaggio non è considerato "opportuno"<sup>184</sup> per la bocca burocratica di un'aralda. Un tale quadro si rivela problematico agli occhi di Austin, dal momento che vi sarebbero in tal caso troppi attori sulla scena. Inoltre il contesto drammatico non esige la presenza di due personaggi, la corifea e l'aralda, distinti sulla scena, per svolgere quelle che Austin definisce le "formalités préliminaires"<sup>185</sup>, ovvero pronunciare formule e preghiere di rito prima di un'Assemblea. All'ipotesi di *κηρύκαινα* vengono poste le seguenti obiezioni da parte dello studioso inglese. La prima è la seguente: non abbiamo che un unico attore sulla scena. Infatti, se a parlare ci fosse anche l'aralda, ai vv. 381-382 non si dovrebbe presupporre un altro personaggio, la corifea. Nel manoscritto non v'è segnalazione, nonostante il cambio di metro, della presenza di un altro personaggio sulla scena, pertanto si deve credere o che sia lo stesso a pronunciare il *κατακελευσμός* oppure che, essendo due,

---

<sup>181</sup>Cfr. Austin 1971-74.

<sup>182</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 381-382:

Κο. σίγα, σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν· χρέμπεται γὰρ ἤδη,  
ὅπερ ποιοῦσ' οἱ ῥήτορες. Μακρὰν εἴκει λέξιν.

<sup>183</sup>Cfr. Fraenkel 1962, pag. 122: "Eine derartige Äusserung passt ganz und garnicht zu dem Gebahren der Herolderin, die sich bisher von ihren ersten Worten, das heißt von 295, an, bei allem was sie gesagt hat, der Form nach (selbstverständlich nicht dem Inhalt nach) strikt im Bereich der Amtsprache gehalten hat".

<sup>184</sup>Cfr. Mastromarco - Totaro 2006, pag. 467.

<sup>185</sup>Cfr. Austin 1971-74, pag. 318.

si tratti del Corifeo. Infatti non è necessario che sia segnalato, dal momento che fa parte del Coro. Inoltre è appena entrato il coro e non dovrebbe esserci differenza tra coro ed attori, con l'eccezione del Parente, che però si è infilato in "incognito" e quindi, prosegue lo studioso: "dans les *Thesmophories* le femme qui prononce les formules préliminaires ne peut être qu'un membre du chœur, et un membre principal, puisque c'est elle qui prend l'initiative et dirige toute la cérémonie: quelle femme serait plus qualifiée pour jouer ce rôle que la Choryphée<sup>186</sup>?".

Inoltre, prosegue lo studioso, è proprio la scelta dell'aralda ad obbligare a porre due personaggi sulla scena ai versi 379 ss., dove, dopo la formula τίς ἀγορεύειν βούλεται, la risposta della prima donna e la formula περίθου νυν τόνδε πρῶτον πρὶν λέγειν, abbiamo i due tetrametri (vv. 380-381). Ma tali versi, come abbiamo già detto, non vengono assegnati ad un personaggio nel Ravennate, ed è proprio per questo motivo che quanti hanno proposto l'aralda nei versi precedenti si sono trovati costretti, per l'improvviso cambio di metro e di registro, ad attribuirli alla Corifea. Vi sarebbero così due personaggi di pari rilevanza in una scena nella quale, secondo Austin, ne basterebbe uno soltanto. Infatti, se si attribuisse alla Corifea anche la parte tradizionalmente di competenza dell'aralda, si potrebbe postulare che essa stia giocando su più ruoli, ovvero la sacerdotessa delle dee tesmoforee, l'aralda dell'assemblea e anche la Corifea. Secondo questa ipotesi, dopo che la prima donna si è proposta di pronunciare il suo discorso e le formule di rito recitate<sup>187</sup>, questo personaggio riprende il suo ruolo di Corifea e si rivolge al coro in tetrametri.

Passiamo in rassegna l'ultima possibilità sostenuta dalla maggior parte dei critici, che si basa sullo scolio e sull'interpretazione di Haldane. Si introduce la κηρύχαινα e si attribuiscono i versi 381-382 alla Corifea, dal momento che il cambio così repentino di stile e metro, anche se in mancanza di segnalazioni sul manoscritto, non può non indicare altro se non un cambiamento di personaggio. Inoltre Prato è convinto che questa sezione del testo sia stata "inopportuna" chiamata parodo<sup>188</sup>, dal momento che fino a v. 311 si trovano solo le operazioni preliminari dell'assemblea e che inoltre attribuire ad altri, all'infuori dell'aralda, tale parte, ed, in particolare, alla Corifea, ponga difficoltà data la lunga estensione della parte, che graverebbe sulle spalle di un unico personaggio<sup>189</sup>. Mastromarco, pur optando per κηρύχαινα, si mostra più aperto alla possibilità proposta da Austin<sup>190</sup>.

In conclusione, ritengo che l'ipotesi propugnata da Austin sia molto suggestiva,

---

<sup>186</sup>Cfr. Austin 1971-74, pag. 319.

<sup>187</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 379:

περίθου νυν τόνδε πρῶτον πρὶν λέγειν.

<sup>188</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 217.

<sup>189</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 218.

<sup>190</sup>Cfr. Mastromarco - Totaro 2006, pag. 467.

ma che si scontri, come fanno notare Prato e Mastromarco, con un ostacolo difficilmente superabile: il distico 381-382. L'improvviso cambio di registro e, soprattutto, di metro non permettono di assegnare al medesimo personaggio i versi 380, 381 e 382 e, pertanto, si deve postulare che un attore stia interpretando la parte dell'aralda e un altro quella della Corifea. Siamo all'inizio della parodo e si ha in questo momento l'ingresso del coro cui si è appena aggiunto il Parente travestito da donna. Pertanto la Corifea è sulla scena. Se dovesse essere proprio il capo del coro a vestire anche i panni di un'aralda, guadagneremmo la possibilità di avere solo un attore sulla scena e, pertanto, non ci sarebbe da stupirsi del fatto che ai versi 381-382 manchi la segnalazione per l'attribuzione della battuta, ma è pur vero che il problema è un "falso problema, dal momento che nulla vieta la presenza di più di due personaggi sulla scena. In questa stessa commedia abbiamo già avuto a che fare con tre personaggi sulla scena nell'incontro tra Euripide e Mnesiloco con Agatone. L'ipotesi di Austin trae la propria ragion d'essere dal fatto che uno dei tratti maggiormente caratteristici di questa commedia è proprio la continua interpretazione di ruoli differenti da parte dei personaggi principali. Seguendo dunque questa linea, questo continuo gioco di scambio di ruoli e di identità potrebbe svolgersi anche in questo passo senza interruzioni, ma è necessario ribadire che quel cambio di metro è decisivo e non permette che la Corifea interpreti anche la parte dell'aralda. Entrambe sono, dunque, presenti sulla scena.

Passiamo in rassegna il testo ed analizziamo i problemi filologici che vi si incontrano. L'inizio della scena, dove si invocano, oltre che il silenzio, le divinità tutelari di questo consesso di donne, non presenta particolari problemi e gli editori concordano praticamente su ogni punto. Viene invocato il silenzio con pressoché la stessa formula, estremamente solenne, con cui il servo di Agatone si presenta sulla scena per il sacrificio per il suo padrone. Poi si invocano diverse divinità, tra cui per prime, ovviamente, Demetra e la figlia Persefone e poi le altre. Terminata questa parte, interviene il coro che dà inizio alle εὐχαὶ νομιζόμεναι, dove a v. 314 abbiamo il primo intervento sul manoscritto che tramanda:

ΧΟΡΟΣ: δεχόμεθα καὶ θεῶν γένος  
λιτόμεθα ταῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς  
φανέντας ἐπιχαρῆναι.

L'emendamento, se guardiamo l'apparato, non è di quelli che producono uno scarto di grande proporzione, ma è comunque da segnalare; Wilson, unico tra gli editori, corregge il testo tradito ed accoglie una congettura di Halbertsma, χαρέντας

ἐπιφανῆναι. Usuale è, infatti, negli inni di questo tipo l'invito alle divinità a manifestarsi. Inoltre l'uso di φαίνω al participio all'interno di un'invocazione, come spiegano Prato e Marzullo<sup>191</sup>, è uno stilema tipicamente tragico, quindi non inusuale. È altresì vero che in alcuni passi segnalati da Sommerstein, l'invito a “mostrarsi”, o, semplicemente, a “venire” è posto spesso all'imperativo<sup>192</sup>, ma francamente non si vede il motivo per tale correzione, se non per una questione di senso e consequenzialità, per cui le divinità dovrebbero compiacersi e, quindi, apparire. Se prendiamo i versi 836 ss. dei *Cavalieri* di Aristofane<sup>193</sup> possiamo vedere questo costrutto rivolto dal coro al salsicciaio, ma vi sono altri esempi dell'uso di φαίνω al participio passivo in strutture vocative, che Marzullo presenta nel suo contributo<sup>194</sup>. Sempre nell'articolo, lo studioso mostra come tale costrutto sia stilema tragico, usato soprattutto da Euripide, che appare in una sola occorrenza in Sofocle e mai in Eschilo<sup>195</sup>.

Proseguendo nella lettura del testo non si trovano particolari problemi, se si escludono alcuni emendamenti al manoscritto, che solitamente vengono accettate all'unanimità dai critici e dagli editori. Si tratta per lo più di articoli determinativi, particelle enclitiche, se si esclude un emendamento a v. 329<sup>196</sup>, dove viene accolta una congettura di Reiske Ἀθηναίων che emenda il tradito Ἀθηναίων.

Ora ci occupiamo di un problema filologico che ha, invece, diviso la critica. Si tratta di due costrutti molto simili presenti ai versi 360 e 365-366. Data la somiglianza non solo del costrutto grammaticale, ma delle parole stesse che lo compongono, è stato ritenuto da alcuni che si tratti di una ripetizione, ma non è del tutto chiaro in quale dei due punti.

Il testo tradito nei due versi è il seguente:

<sup>191</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 221 e Marzullo1988-89, pag. 202 ss.

<sup>192</sup>Cfr. Sommerstein 2001, pag. 178. I passi segnalati sono Arist., *Ach.*, vv. 665-675, *Eq.*, v. 559, vv. 586-591, *Nub.*, vv. 266-274, *Ranae*, vv. 326-327.

<sup>193</sup>Cfr. Arist., *Eq.*, vv. 836-840:

Χο. ὦ πᾶσιν ἀνθρώποις φανείς μέγιστον ὠφέλημα, ἀντ.  
ζηλῶ σε τῆς εὐγλωττίας. εἰ γὰρ ὦδ' ἐποίσει,  
μέγιστος Ἑλλήνων ἔσει, καὶ μόνος καθέξει  
τὰν τῇ πόλει, τῶν ξυμμάχων τ' ἄρξεις ἔχων τρίαῖναν,  
ἢ πολλὰ χρήματ' ἐργάσει σείων τε καὶ ταράττων. (840)

<sup>194</sup>Cfr. Marzullo1988-89, pag. 202. Si veda anche Arist., *Ach.*, v. 567, *Eq.*, v. 149ss., *Eq.*, 457ss.

<sup>195</sup>Cfr. Soph., *Phil.*, vv. 759:

Νε. ἰὼ δύστηνε σύ,  
δύστηνε δῆτα διὰ πόνων πάντων φανείς. Per il testo di Sofocle si veda Lloyd-Jones - Wilson1990 nella prima sezione della Bibliografia

<sup>196</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 327-330:

χρυσέα δὲ φόρμιγγ  
ἰαχῆσειεν ἐπ' εὐχαῖς  
ἡμετέραις· τελέως τ' ἐκκλησιάσαιμεν Ἀθηναίων  
εὐγενεῖς γυναικες. (330)

v. 360:

κερδῶν ἔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ, (360)

Ai vv. 365-366 abbiamo:

ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῆς  
χώρας οὔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ.

Ci troviamo nel bel mezzo delle cosiddette ἀραί e, come possiamo vedere, i due costrutti si ripetono a distanza di pochi versi. Gli editori hanno proposto diverse soluzioni al problema.

Coulon è l'unico a conservare completamente il testo tradito, mentre nelle altre edizioni almeno uno dei due versi viene espunto. Così fa Sommerstein che elimina il verso 360 e lo pone ai versi 365-366. Così ottiene

ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῶν  
κερδῶν οὔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ

accogliendo una proposta di Austin del 1987 e correggendo ἔνεκα con οὔνεκα<sup>197</sup>. La medesima proposta verrà poi sconfessata da Austin in un articolo di tre anni successivo, dove, sempre ai vv. 365-366, al posto di τῶν κερδῶν abbiamo τῆς ἀρχῆς<sup>198</sup>.

Mastromarco pone tra *cruces* τῆς χώρας οὔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ, così come fanno Austin e Olson nell'edizione del 2004, dove nel commento viene spiegato il perché delle *cruces* e viene ribadita la possibile veridicità della proposta risalente al 1990. Prato pone le *cruces* al nesso οὔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ presente al v. 366 e conserva il 360.

Wilson, invece, accoglie la congettura di Austin del 1990. Espunge il v. 360 e ai vv. 365-366 corregge χώρας con ἀρχῆς. Si ha pertanto:

ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῆς (365)  
ἀρχῆς οὔνεκ' ἐπὶ βλάβῃ.

Il senso del passo in questione è abbastanza chiaro in generale. La scena viene interpretata di solito come una condanna del coro nei confronti di coloro i quali

---

<sup>197</sup>Cfr. Austin 1987, pagg. 77-78.

<sup>198</sup>Cfr. Austin 1990, pagg. 21-22.

vorrebbero utilizzare l'aiuto persiano per imporre un dominio su Atene<sup>199</sup>. Coulon, unico tra gli editori, ha conservato completamente il testo tradito, nonostante i grandi problemi che pone χώρας. Lo studioso francese venne criticato per primo da Horn, dal momento che, pur conservandolo, lo collega ad ἐπάγουσι, dimenticando però οὐνεκα al momento della traduzione. Il tema sarebbe quello del cosiddetto reato di μηδισμός, che nell'Atene del tempo consisteva generalmente in una collusione coi Persiani che si traduceva in un'aspirazione alla tirannide. Si trattava di una delle accuse maggiormente lanciate nell'agone politico della città<sup>200</sup>. È, a questo che farebbe riferimento anche il verso precedente, dal momento che κέρδος è solitamente inteso, soprattutto in tragedia ed in Euripide in particolare, con valenza estremamente negativa<sup>201</sup>. A livello interpretativo ci dovremmo trovare in una scena abbastanza comune per la commedia, ovvero quella in cui viene criticata la classe politica per la sua sete di guadagni, per la facilità di corruzione, per il desiderio di acquisire un potere che escluda gli organi politici tipi del sistema democratico.

Sommerstein, invece, ritiene che il verso 360 sia una variante di quello successivo inserito nel posto sbagliato ed è convinto che la γνώμη non sia da applicare semplicemente all'ultima frase, ma a tutte le categorie del mal fare menzionate fino a questo passo; inoltre, prosegue lo studioso, il testo trasmesso χώρας οὐνεκ' è privo di senso, dal momento che χώρα in greco non assume mai il significato di "comunità" intesa in senso politico<sup>202</sup>. Come abbiamo avuto modo di osservare, su questi passi si è molto soffermato Austin, autore di due articoli in cui tratta la questione. Nel primo dei due articoli lo studioso inglese prende spunto dalle osservazioni di Blanc e Taillardat in un articolo apparso su *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* del 1986, in cui i due studiosi francesi riprendono le note al testo nell'edizione di Willems<sup>203</sup>, dove viene conservato il testo tradito a v. 365-6. Willems tenta di spiegare come la causa del travisamento stia non tanto in χώρα, quanto nel significato da dare a ἐπάγω, che non sarebbe tanto *adducere*, quanto *incitare*, *stimolare*, mentre per quel che riguarda χώρας οὐνεκα afferma: "ἡ χώρα désigne ἡ χώρα ἡ Ἀττική, les exemples abondent. Six vers plus haut il était question de ceux qui transgressent leurs serments "dans leur propre intérêt" κερδῶν οὐνεκα [ ἐπὶ βλάβῃ]. Ici il s'agit de ceux qui sollicitent les Mèdes "dans l'intérêt du pays" τῆς χώρας οὐνεκα [ ἐπὶ βλάβῃ]. "Dans l'intérêt du pays" est tout simplement un euphémisme équivalent à "contre le Péloponésiens", ce qu'il

---

<sup>199</sup>Cfr. Austin 1990, pag. 21 e Horn 1970, pag. 115: "um sich des Landes zu bemächtigen zum Schaden des Staates"

<sup>200</sup>Cfr., Prato 2001, pag. 225.

<sup>201</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 228.

<sup>202</sup>Cfr. Sommerstein 2001, pag. 180.

<sup>203</sup>Si veda Willems 1919 nella prima sezione della Bibliografia.

fallait éviter de dire. On sait, en effet, que les oligarches intriguaient auprès des satrapes d'Asie Mineure pour détacher de l'alliance de Sparte et le faire entrer dans celle d'Athènes<sup>204</sup>». In questo modo si può spiegare anche il nesso ἐπὶ βλάβῃ. Il punto focale, intorno a cui ruota il problema per questo verso, è, appunto il senso da attribuire a χάρα. Nell'accusa alla classe politica, o, ai nemici in generale, viene rinfacciato, secondo un τόπος tipico della commedia di tentare di sovvertire l'ordine democratico a vantaggio del singolo uomo o della singola fazione politica. In questo senso potremmo instaurare un paragone o meglio, una specie di proporzione tra le donne ed Euripide: il tragediografo può essere paragonato, per il δῆμος τῶν γυναικῶν, ai Persiani per il popolo ateniese.

Tornando però al testo, viene da chiedersi se sia davvero ingiustificabile il genitivo di χάρα. La maggior parte degli autori moderni lo ritiene “nonsensical”, per usare le parole di Austin, se si escludono Willems e Coulon, anche se la scelta di quest'ultimo presenta, al momento della tradizione, i limiti che anche Horn aveva segnalato nella sua opera. Anche l'interpretazione proposta da Willems nella sua edizione risulta un po' forzata. Il senso eufemistico mi sembra di difficile contestualizzazione in questo passo, dal momento che l'intero discorso viene qui sviluppato in forma estremamente diretta, essendo questa una maledizione.

Nel contributo del 1987 Austin proponeva l'espunzione del verso 360 e suggeriva di sostituire τῆς χάρας con τῶν κερδῶν, poichè “I suspect that 360 originally followed 365, but got displaced when the words τῆς χάρας (arising from a gloss τῇ χάραι?) took the place of τῶν κερδῶν. The verb ἐπάγουσι is used here as at Hdt. IX, 1 ἐπῆγον τὸν Πέρσην. For τῶν κερδῶν with the article cf. Soph. Ant. 1047 τοῦ κέρδους χάριν, OT 388 ἐν τοῖς κέρδεσιν”<sup>205</sup>. Lo studioso prosegue il suo ragionamento asserendo che l'espunzione del v. 360 restituirebbe una nitida serie di “2-line clauses”. Tre anni dopo, ritornando sulla questione, Austin definisce la soluzione da lui prospettata passibile di essere giudicata “trop draconienne”<sup>206</sup>, essendo estremamente invasiva e propone quanto segue: “le chœur critiquerait celles qui “sollicitent les Mèdes” τῆς ἀρχῆς οὔνεκ', pour s'emparer du pouvoir”<sup>207</sup>. Come possiamo vedere, Sommerstein segue Austin nella sua prima proposta, mentre Wilson propende per la seconda, accogliendo ἀρχῆς e non κερδῶν. Come abbiamo mostrato però, quanto stampato da Austin e Olson<sup>208</sup> è differente: infatti il verso 360 non viene espunto, mentre il 366 viene stampato così come tradito ma tra

---

<sup>204</sup>Cfr. Willems 1919, vol. II, pag. 551-552

<sup>205</sup>Cfr. Austin 1987, pag. 77-78.

<sup>206</sup>Cfr. Austin 1990, pag. 22.

<sup>207</sup>Cfr. Austin 1990, pag. 22.

<sup>208</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 17.

*cruces*, così come Mastromarco nel 2006 e Prato nel 2001 con i dovuti distinguo. Scrive Austin nel commento<sup>209</sup>: “τῆς χώρας / οὔνεκ’ ἐπὶ βλάβῃ (‘for the sake of the country, to [our] detriment’) is not sensical, and even if 360 is a misplaced variant for this verse see 352-371), one brings the Mede in not ‘for the sake of profit’ (τῶ / κέρδω οὔνεκ’ with τῆς χώρας to be understood as superlinear gloss on ἐπὶ βλάβῃ (for which 335-9n.) that has drive out the other gen.; fot def. art., cf. S. *Ant.* 1047 τοῦ κέρδους χάριν; OT, 388 ἐν τοῖς κέρδεσιν) but to get power. τῆς / ἀρχῆς might do, with R’s version of 360 and 366 to be understood as in origin a pair of attempts to correct the text after XAPHΣ *vel sim.* was written for APXHΣ. 367/8, however, is a remarkably flat end to the catalogue of wrongdoers in 356-366, and the invocation of Zeus in 368-9 arguably calls for something strong in the immediately preceding verses”. Prosegue poi ammettendo che il verso 360 potrebbe essere corretto e che οὔνεκ’ ἐπὶ βλάβῃ sarebbe un’intrusione in quel punto, anche se non si presenterebbero spiegazioni esaustive in quel senso.

In conclusione ci troviamo dinnanzi ad una situazione estremamente intricata e di difficile, se non impossibile, soluzione e ritengo sia corretto terminare l’analisi delle possibilità proposte. È necessaria maggiore prudenza nelle scelte degli editori. Risulta chiaro che il testo tradito a noi giunto è corrotto, ma si tratta di problemi per noi impossibili da risolvere.

Aggiungerei solamente che il tradito χώρας si rivela difficilmente conservabile, dal momento che il termine indica solamente lo spazio non inteso in senso politico, ma solamente geografico ed è caratterizzato dal non essere mai κενός<sup>210</sup> e non ingloba mai il termine πόλις, bensì accade sempre il contrario<sup>211</sup>. Inoltre la sua spiegazione come glossa, per quanto plausibile, è indimostrabile oggettivamente. In sede di edizione critica, credo sarebbero opportune le *cruces* in questo passo e prudenza imporrebbe di porle anche al v. 360 data la relazione e la notevole somiglianza dei due passi. Ciò nonostante, mi risulta maggiormente suggestiva l’ipotesi che prevede l’espunzione del verso 360, piuttosto che del 365, dal momento che non avremmo grossi problemi di senso con la perdita di quel verso. Tuttavia va detto che nella prassi è più facile che a essere ripetuto sia il secondo dei due versi, il quale, in questo caso, è sicuramente il più corrotto, e non che il primo venga reinserito più indietro. Inoltre, per quanto suggestiva, questa scelta è nettamente più invasiva rispetto a quella di conservare v. 366, dal momento che χώρας richiede un intervento sul testo e anche la congettura ἀρχῆς, per quanto fortemente attaccata ad un contesto interpretativo, è poco, se non per nulla, dimostrabile in senso paleografico. Pertanto,

---

<sup>209</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 170-171.

<sup>210</sup>Cfr. LSJ, pag. 2015

<sup>211</sup>Cfr. Hansen 1998, pag.53-56.



prudenza vorrebbe che *cruces* venissero stampate in entrambi i versi.

### 1.4.2 Un commento

Questa scena è uno snodo fondamentale all'interno dello sviluppo della trama. Il Parente di Euripide si è intrufolato, vestito da donna, all'interno del consesso delle donne riunite durante le celebrazioni delle Tesmoforie. Proprio come Penteo<sup>212</sup> si travestì da donna per osservare i riti delle Baccanti sul Citerone, così si introduce Mnesiloco all'interno del gruppo di donne per difendere la causa di Euripide. Ci troviamo dinanzi ad una preghiera del parente rivolta proprio alle dee tesmofore, delle quali sta violando la festa, nonostante si possa parlare di una preghiera necessaria per “entrare nella parte”, il cui intento parodico è rivelato soprattutto dai vv. 286-289:

Arist., *Thesm.*, vv. 286-289:

δέσποινα πολυτίμητε Δήμητερ φίλη  
καὶ Φερρέφαττα, πολλὰ πολλάκις μέ σοι  
θύειν ἔχουσιν, εἰ δὲ μάλλὰ νῦν λαθεῖν.

Come può il Parente chiedere proprio alle divinità, alla cui festa si è introdotto, di non essere scoperto e di essere protetto? In teoria non potrebbe, da momento che il fatto di per sé risulta estremamente grave. Non a caso, in seguito alla scoperta dell'intrusione, verrà chiamato un pritane e Mnesiloco sarà messo alla gogna. La punizione è severa, non come quella di Penteo, che, però, sconta il fio anche - e soprattutto - per non aver riconosciuto nella figura di Dioniso un dio. La presenza

---

<sup>212</sup>Cfr. Eur., *Bac.*, vv. 810-824:

Δι. ᾗ (810)  
βούλῃ σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν.  
Πε. μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν.  
Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν.  
Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἂν ἐξωινωμένας.  
Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἂν ἡδέως ᾗ σοι πικρά. (815)  
Πε. σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.  
Δι. ἀλλ' ἐξιχνεύσουσιν σε, καὶ ἔλθῃς λάθραι.  
Πε. ἀλλ' ἐμφανῶς· καλῶς γὰρ ἐξεῖπας τάδε.  
Δι. ἄγωμεν οὖν σε ἀπιχειρήσεις ὁδῶι.  
Πε. ἄγ' ὥς τάχιστα· τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ. (820)  
Δι. στείλαι νυν ἄμφι χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.  
Πε. τί δὴ τόδ'· ἐς γυναικας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ.  
Δι. μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆις ἐκεῖ.  
Πε. εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ'· ὥς τις εἴ πάλαι σοφός.

della preghiera si spiega col fatto che Mnesiloco tenta di mimetizzarsi all'interno delle donne che celebrano la festa.

Come le preghiere a tutte le divinità hanno le tendenza<sup>213</sup> di svilupparsi dalle invocazioni agli dei olimpici fino a figure divine minori e sono caratterizzate dalla consueta richiesta di apparire, così nella preghiera del Coro la richiesta è rivolta direttamente ad Atena<sup>214</sup>, ma risulta chiaro che l'invito di questo inno cletico venga rivolto alla totalità degli dei. La scena, come si è già avuto modo di mostrare, prosegue sulla falsa riga di un'Assemblea pubblica, con le consuete maledizioni, tipiche della prassi dell'Ecclesia<sup>215</sup>.

Si tratta di momenti estremamente solenni all'interno della prassi politica greca, che era pervasa fortemente da elementi religiosi. Questi gesti, le maledizioni assumevano un significato rituale ben preciso e avevano grande importanza, come possiamo vedere anche dalla parodiata serietà della scena stessa.

Il richiamo al nemico, sia esso interno alla città, oppure esterno - si pensi alla menzione dei Persiani - tende a mostrare l'importanza e la seriosità che pervadono la scena. Il nemico delle donne in questa commedia è il poeta Euripide, il quale può essere visto come il "persiano" per eccellenza per il δῆμος τῶν γυναικῶν. Questa iperbolica rappresentazione, che si può, a mio avviso, desumere da questo passo, non fa che ingigantirne la portata parodica, senza dimenticare anche gli accenni al contesto storico in cui venne rappresentata per la prima volta questa commedia.

## 1.5 L'inno alla danza vv. 947-1000

Dopo il tentativo non andato a buon fine di salvare Mnesiloco dalle donne, che hanno mandato Clistene a convocare il pritane, Euripide esce nuovamente dalla scena per tentare un altro "coup de theatre" attraverso la messa in scena dell'*Elena*. In precedenza il poeta ha cercato di assicurare il malcapitato Parente<sup>216</sup>, assicurandogli non solo di essere pronto nel giro di poco tempo a tornare sulla scena, ma, soprattutto, di essere a conoscenza di infinite μηχαναί σωτηρίας per trarlo in salvo. Difatti, terminato questo "intermezzo lirico"<sup>217</sup>, il tragediografo tornerà per

---

<sup>213</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, vol. I, pag. 355

<sup>214</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 319: ἐλθὲ δεῦρο.

<sup>215</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 349-350:

κακῶς ἀπολέσθαι τοῦτον αὐτὸν κῶκίαν  
ἀρᾶσθε, ταῖς δ' ἄλλαισιν ὑμῖν τοὺς θεοὺς (350)

<sup>216</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 925-927:

Εὐ. μέν' ἥσυχος. 925  
οὐ γὰρ προδώσω σ' οὐδέποτε, ἦνπερ ἐμπνέω,  
ἦν μὴ προλίπωσ' αἱ μυρίαί με μηχαναί.

<sup>217</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 306

inscenare l'*Andromeda*<sup>218</sup> rappresentata l'anno prima.

Secondo Prato<sup>219</sup>, l'inno risulterebbe avulso, nel suo complesso, dallo sviluppo dell'azione drammatica e alcuni critici lo considerano quale una sorta di recupero della parodo mancata ai versi 295-382. In questa scena il canto lirico verrebbe concepito in un modo nuovo, che "tenderebbe a privilegiare sempre più gli aspetti orchestico-musicali, cari al pubblico, a scapito della parola" per trasformarsi in *teatro di intrattenimento*<sup>220</sup>.

Di tutt'altro avviso è Anton Bierl, autore di una lunga analisi al passo in questione<sup>221</sup>. Lo studioso tedesco trova che la scena non sia da considerare quale Prato la ritiene, dal momento che l'azione del Coro è sempre una *rituelle Handlung* e, proprio come suggerisce il titolo dell'opera, che si richiama al concetto di *Performativität* dell'azione rituale, questa scena troverebbe in ciò il senso di appartenere alla trama, in quanto azione rituale rappresentata all'interno di un fenomeno, il teatro, che è, *in primis et ante omnia*, un fatto religioso: "Entscheidend ist, wie betont, in diesem komischen Chorlied im Gegensatz zur hohen Chorlyrik und vielen chorischen Partien in der Tragödien nicht die Auslegung vorheriger Ereignisse, ebensowenig die Präsentation allgemeiner Gedanken und Sentezen oder die kunstvolle Darbietung einer mythischen Geschichte, sondern die Konzentration auf das eigene aktuelle Tun als ein komplexes Handlungsmuster. Gerade dadurch wird das Tanzlied zur reinsten Ausformung des Rituals"<sup>222</sup>. Questa interpretazione viene poi chiarita in una nota a pag. 113 dell'opera. Bierl prende spunto da una divisione delle preghiere e degli inni in due gruppi di Zimmermann<sup>223</sup>, in cui gli inni e le preghiere vengono divisi in due gruppi, quelli che proseguono l'azione drammatica ("handlungstragend") e quelli che la interrompono. A questo obietta Bierl che ciascun canto del coro, inteso come elemento della *Performance* è collegato all'azione in qualche modo, anche nel caso, come questo, della Parabasi, qualora si intenda "das Parabatistische als übergreifendes rituelles Prinzip der Alten Komödie"<sup>224</sup>.

È utile collegarsi, in questo caso, alla riflessione di pochi anni successiva di

---

<sup>218</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 1015-1055.

<sup>219</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 306

<sup>220</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 307.

<sup>221</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 107-150.

<sup>222</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 112.

<sup>223</sup>Scriva Bierl: "Zimmermann II, 1985, (si veda Zimmermann 1985 nella seconda sezione della Bibliografia) 191 unterteilt die Gebete und Hymnen in zwei Gruppen: : entweder sind die 'Teil des Handlungsablauf, also *handlungstragend*' oder 'sie unterbrechen den Handlungsablauf, sind aber trotzdem - im Gegensatz zu Parabasenoden und manchen Spottliedern- in das dramatischen Geschehen integriert".

<sup>224</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 113.

Parker, che nella sua opera *Politheism and Society at Athens*<sup>225</sup>, si occupa in dei rapporti che intercorrono tra religione e teatro. La trattazione si muove dalla volontà di indagare la relazione esistente tra le opere e la religione pubblica<sup>226</sup>. Nonostante allo studioso britannico risulti di maggiore importanza lo studio della tragedia, perchè tratta delle divinità in modo maggiormente esteso, egli ritiene che il teatro *in toto* avrebbe dato forma all'esperienza religiosa dei cittadini, di cui era di una parte molto importante: "the theatre, it can be argued, was the most important arene in Athenian life in which reflection on theological issues was publicly expressed"<sup>227</sup>. Risulta poi importante osservare come, nell'analisi formulata da Bierl per questo passo, la notevole presenza della danza giochi un ruolo fondamentale, nell'intento dell'autore di mostrare come l'azione coro sia principio rituale in senso esteso. Lo stesso Parker sostiene che "song and dance" e il coro in generale costituissero fino al quarto secolo un aspetto costitutivo di ogni opera teatrale greca, assente nell'epica, ma presente in modo manifesto e pervasivo nel rituale<sup>228</sup>.

Non sussiste alcun dubbio che in questo intermezzo sia casuale la presenza così marcata della danza, la quale è non solo un degli elementi portanti del rituale<sup>229</sup>, ma rappresenta anche uno dei tratti più importanti dell'azione del coro nel teatro. L'intermezzo corale ha funzioni diverse: a livello di trama, questa repentina entrata del coro serve a permettere, attraverso una pausa, l'ulteriore sviluppo della commedia.

Euripide, nel tentativo di salvare Mnesiloco, metterà in scena l'*Andromeda* nella scena successiva. Inoltre un inno alla danza, qui intesa come dato del reale, ci permette un'analisi sulla funzione della danza all'interno del teatro e, in seconda istanza, della pratica religiosa greca, di cui il teatro era una possibilità d'espressione. Ritengo, pertanto, che l'espressione "teatro d'intrattenimento" sia storicamente inappropriata per il teatro di Aristofane, anche nel caso di questa commedia, che appare pervasa di metateatralità e rapporti con altre opere messe in scena negli anni precedenti e meno legata a tematiche più cogenti dal punto di vista storico.

---

<sup>225</sup>Cfr. Parker2005 pagg. 136-152.

<sup>226</sup>Cfr. Parker2005, pag. 136: "The cultural context of two forms of drama is clearly very different; and in the case of Attic as not perhaps of Elizabethan theatre it is sensible and even obligatory to ask what relation exists between the plays and public religion".

<sup>227</sup>Cfr. Parker2005 pagg. 136.

<sup>228</sup>Cfr. Parker2005 pag. 138. Prosegue Parker: "Certainly no spectator could have been insensible of the continuity in this area between drama and ritual".

<sup>229</sup>Si veda Calame 1977 pagg. 171 e ss.

### 1.5.1 Il testo

Il testo può essere suddiviso, a sua volta, in due momenti: il primo è quello in cui il coro di donne<sup>230</sup> si riunisce nella danza, mentre il secondo corrisponde all'invocazione agli dei vera e propria. Sono due elementi distinti, ma che hanno, a mio parere, come collante, il tema stesso della danza, che è elemento chiave all'interno della manifestazione, anche se parodica, di una pratica rituale di questo tipo.

La prima sezione si snoda dai versi 947-968 per poi passare all'inno vero e proprio con l'invocazione agli dei.

Come fa notare Bierl<sup>231</sup>, anche in questo caso l'ambiente delle Tesmoforie non è particolarmente accennato e non si intende qui offrire uno specchio fedele del rito proprio della festa perchè questi riti femminili erano strettamente segreti e vietati alla parte maschile della popolazione. Il verbo παίσωμεν e l'espressione ὄργια σεμνὰ ci introducono direttamente nella sfera del sacro essendo il primo il "gioire festoso" che contrassegna la danza<sup>232</sup>, mentre ὄργια indica le prescrizioni, per lo più segrete, che venivano osservate nei diversi culti<sup>233</sup>. La danza al v. 961<sup>234</sup> viene poi associata al canto con due verbi di derivazione epica estremamente rari nella poesia drammatica<sup>235</sup>. La connessione tra canto e danza nel rituale appare estremamente tipica nella pratica culturale<sup>236</sup> e viene ribadita dal v. 986, dove viene giustamente conservato il tradito<sup>237</sup> τόρευε, che fu oggetto di una correzione in una voce del verbo τερνεύειν, ovvero "cesellare" proposta da Bentley che ha avuto fortuna per un certo periodo, ma che ora la critica tende a rigettare<sup>238</sup>.

La seconda parte (vv. 969-1000), invece, consiste in un inno agli dei olimpi, che termina con una lunga lode di Dioniso. Questo tipo di inni sarebbero caratteristici della parabasi<sup>239</sup> e si tratterebbe di un'imitazione autentica, senza essere una

<sup>230</sup>Sulla struttura dei cori femminili si veda Calame 1977, pag. 54 ss..

<sup>231</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 116-117.

<sup>232</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 308

<sup>233</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>234</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 961:

μέλπε καὶ γέραιρε φωνῇ πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ.

<sup>235</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 309.

<sup>236</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v.103:

ΑΓ. ἱερὰν χθονίαν

δεξάμεναι λαμπάδα, κοῦραι, ξὺν ἐλευθέρῳ

πραπίδι χορεύσασθε βοάν, dove ancora una volta vengono messe in relazione la danza e la parola in un canto con elementi innici.

<sup>237</sup>Cfr. Arist. *Thesm.*, vv. 985-986:

ἀλλ' εἶα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί, (985)

τόρευε πᾶσαν ᾠδήν.

<sup>238</sup>Relativamente alla questione si veda Horn 1970, pag. 118, nt. 226.

<sup>239</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 130

parodia<sup>240</sup>.

Il testo presenta alcune questioni filologiche complesse. Ci occuperemo, in particolare, dei vv. 966-968 che hanno a lungo impegnato la critica e di due questioni riguardanti la strofa γ dove il primo verso pone annose questioni e, all'ultimo verso, venne stabilita da Hermann una lacuna che gli editori che hanno tentato di colmare nei modi più diversi.

Questo è il testo tradito per i vv. 966-968:

ἀλλὰ χρῆ  
ὥσπερ ἔργον αὖ τι καινὸν  
πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυῆ στῆσαι βάσιν.

Coulon nell' *Essai*<sup>241</sup> definisce come "impossible" il testo tradito. Infatti, secondo l'editore francese, il copista avrebbe macchinalmente aggiunto l'aggettivo καινὸν come epiteto di ἔργον. Reiske fu il primo a emendare αὐτίκα, ma non avrebbe dovuto conservare καινὸν e scrivere ὡς ἔργον αὐτίκα καινῶν, mentre la soluzione ideale sarebbe, per l'editore Belles Lettres, quanto fatto da Dindorf, che espunse καινὸν, dal momento che in questo caso il termine ἔργον avrebbe il significato di *opus* nella locuzione *opus est*. Pertanto l'editore francese stampa il seguente testo, accogliendo anche una lieve congettura di Brunck, che emenda il tradito εὐφυῆ , con la forma dorica εὐφυᾶ, che è accettata all'unanimità da tutta la critica:

Ἀλλὰ χρῆν  
ὥσπερ ἔργον, αὐτίκα  
πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στῆσαι βάσιν.

Austin, , invece, nel già citato articolo del 1987<sup>242</sup>, parte da una congettura di Enger ὡς ἐπ'ἔργον , ma propone πρὸς, che ritiene preferibile sulla base di alcuni passi aristofaneschi<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 133

<sup>241</sup>Si veda Coulon 1933, pag. 84.

<sup>242</sup>Cfr. Austin 1987, pag. 84.

<sup>243</sup>I passi sarebbero:

Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 586:

Κο. πρὸς ποῖον ἔργον ἢ τίνος γνώμης χάριν

Cfr. Arist., *Pax*, v. 555:

ἀλλὰ πᾶς χώρει πρὸς ἔργον εἰς ἄγρὸν παιωνίσας.

Cfr. Arist., *Av.*, v. 1446-1450:

Πε. φήμ' ἐγώ. (1446, bis)

ὑπὸ γὰρ λόγων ὁ νοῦς τε μετεωρίζεται (1447)

ἐπαίρεται τ' ἀνθρωπος. Οὕτω καὶ σ' ἐγώ

Il mantenimento di *καινόν* si spiega, dal momento che in questo caso con *ἔργον* *καινόν* si indicherebbe la celebrazione degli dei e a tal proposito viene citato lo scolio a v. 968<sup>244</sup>. Inoltre, spiega lo studioso inglese, il senso di *αὖ*, “di nuovo”, è sbagliato in quanto, in questo caso, *αὖ* semplicemente “marks transition to a fresh item”<sup>245</sup>. Inoltre, ribadisce l’autore nell’edizione con commento del 2004<sup>246</sup>, che il tradito *ὥσπερ ἔργον* risulterebbe privo di senso e si spiegherebbe come il risultato di una legatura letta in modo scorretto. Pertanto il filologo inglese propone:

ἀλλὰ χρὴ (966)  
ὥς πρὸς ἔργον αὖ τι καινὸν  
πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στῆσαι βάσιν.

Questa proposta è ormai accettata all’unanimità dalla critica moderna ed ha il grosso vantaggio di non essere particolarmente invasiva, dal momento che si interviene sul solo *ὥσπερ*.

Ora invece analizziamo due punti critici della στρ. γ’. Il manoscritto tramanda:

εὖιον ὦ Διονύσε στρ. γ’  
Βρόμει καὶ Σεμέλας παῖ, (991)  
χοροῖς τερπόμενος  
κατ’ ὄρεα Νυμφῶν  
ἐρατοῖς ἐν ὕμνοις,  
εὖιον εὖιον εὐοῖ  
ἀναχορεύων.

Gli emendamenti al testo cominciano già al primo verso. Wilson ritiene che la prima parola del verso sia corrotta e non vi sia una soluzione adeguata al problema. Nella sua edizione troviamo infatti:

†εὖιον ὦ Διὸς σὺ

---

ἀναπτερώσας βούλομαι χρηστοῖς λόγοις  
τρέψαι πρὸς ἔργον νόμιμον. (1450).

Cfr. Arist., *Ran.*, 883-884:

νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω-  
ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

<sup>244</sup>Cfr. Regtuit 2007, v. 968: ἐπεὶ δὴ μέλλουσιν ἐλθεῖν εἰς τὴν ᾠδὴν.

<sup>245</sup>Cfr. Austin 1987, pag. 84.

<sup>246</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 301: “R’s meaningless ὥσπερ is the result of a misread ligature (πρ expanded to περ)”.

dove ὦ Διὸς σὺ è congettura di Enger non accolta completamente; infatti il filologo tedesco proponeva di emendare il testo tradito con quanto segue:

Εὖτε ὦ Διὸς σὺ.

Questa proposta è accolta ora da Sommerstein, Austin e Olson e anche Mastromarco. Nella propria edizione, invece, Prato propone, al posto del tradito εὔιον, εὔοϊ, che sarebbe una forma di grido, al posto dell'aggettivo.

Coulon, invece, accoglie nel testo una congettura di Wilamowitz, allontanandosi in modo sostanziale dal testo tradito:

Σὺ Διὸς, ὦ Διόνυσε.

Di tutte le varie proposte, penso di poter escludere la terza perchè estremamente invasiva, ma soprattutto perchè Εὔιος è epiteto cultuale di Dioniso usuale nei tragici specialmente in Euripide connesso col grido εὔοϊ<sup>247</sup>. Pertanto ritengo vada conservato e, inoltre, sappiamo che viene associato proprio a Bromio nelle *Baccanti*<sup>248</sup>. Tuttavia è molto difficile stabilire se si tratti del grido piuttosto che dell'appellativo in vocativo. Il passo delle *Baccanti* gioca a favore della seconda possibilità, ovvero il vocativo, ma la differenza è senza dubbio minima. La *crux* utilizzata da Wilson, che non accetta completamente la congettura di Enger, viene spiegata con un problema derivante lo iato che con εὔτε si verrebbe a creare, che risulta dubbio allo studioso<sup>249</sup>.

L'ultima questione, invece, riguarda proprio l'ultimo verso, dove è stata postulata da Hermann una lacuna, dal momento che non vi sarebbe responsione col v. 1000 dell'antistrofe<sup>250</sup>. Se poi andiamo a vedere il verso troveremo responsione tra

---

<sup>247</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 311.

<sup>248</sup>Βρόμιος come nome di Dioniso ricorre per la prima volta in Eschilo, *Eum*, v. 24-26:

Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ,  
ἐξ οὔτε Βάχχαις ἐστρατήγησεν θεὸς (25)  
λαγῶ δίκην Πενθεΐ καταρράψας μόνον.

Tale epiteto compare 20 volte in Euripide nelle *Baccanti* - cfr. Prato 2001, pag. 311 - ed, in particolare, è associato a εὔιος a v. 412. Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 412-413:

ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε,

πρόβαχ' εὔιε δαῖμον. Per il testo di Euripide si veda Diggle 1984, mentre per quello di Eschilo si veda Page 1972 nella prima sezione della Bibliografia.

<sup>249</sup>Cfr. Wilson 2009, pag. 159: "Enger's Εὖτε ὦ Διὸς σὺ κτλ. creates a hiatus of a kind which seems dubious. Dr. Parker informs me (private communication of 7 January 2002) that she too has doubts; she refers to the treatment of hiatus in drama by W. von Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, 2nd edn. (Leipzig, 1879), 39-41, which gives no support to Enger".

<sup>250</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 1000:

εὐπέταλος ἔλικι θάλλει.



ἀναχορεύων e ἔλικι θάλλει, pertanto la lacuna è antecedente al verbo e, affinché il principio della responsione sia rispettato, è necessario un termine della forma <\_UUU> e tale viene lasciato da Prato, Sommerstein e Mastromarco, che non accolgono nel testo alcuna congettura, ma si limitano a segnalare la lacuna. La struttura metrica della coppia strofica<sup>251</sup> è principalmente giambica, ad eccezione del penultimo colon, che Parker ritiene essere interpretabile come un dimetro catalettico con elementi coriambici e giambici. I versi che sono al centro della discussione filologica sarebbero invece dimetri giambici catalettici.

Coulon accoglie nella propria edizione una congettura di Schroeder, modificandola leggermente. Nella sua edizione troviamo, infatti, παννύχιος, mentre la proposta di Schroeder era παννύχιον. Tale emendamento si basa su un passo dell'*Antigone* di Sofocle<sup>252</sup>. Tra le tante proposte per colmare la lacuna nel testo tradito, la più recente, che è stata accolta anche da Wilson nella sua edizione, è stata formulata da Austin nel 2002. Si tratta del participio ῥδόμενος<sup>253</sup>, che si basa su un passo del *Pluto* di Aristofane<sup>254</sup>. Questa congettura di Austin, forte della citazione del Pluto, con il participio che deriverebbe da τερπόμενος presente al v. 992<sup>255</sup>, si rivela quella di migliore fattura, ma è, anche in questo caso, indimostrabile e prudenza metodologica vorrebbe che fosse messa in apparato e non stampata nel testo. Difatti, come notano Furley e Maarten<sup>256</sup>, non è possibile proporre con certezza un supplemento alla lacuna.

### 1.5.2 Un commento

La scena presenta alcune particolarità: *in primis* abbiamo un intervento del coro, che si potrebbe definire *ex abrupto*, tanto che alcuni critici pensano che si tratti, essendo

<sup>251</sup>Cfr. Parker 1997, pagg. 437-437.

<sup>252</sup>Cfr. Soph., *Ant.*, v. 1150-1152:

ὦναξ, σαῖς ἅμα περιπόλοις (1150)

Θυίασιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχτοι

χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰαχχόν. Per il testo di Sofocle si veda Lloyd-Jones - Wilson 1990.

<sup>253</sup>Cfr. Austin 2002.

<sup>254</sup>Cfr. Arist., *Pl.*, vv. 288-289:

Χο. ὥς ῥδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι

ὕφ' ῥδονῆς, εἴπερ λέγεις ὄντως σὺ ταῦτ' ἀληθῆ.

<sup>255</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv 992-993:

χοροῖς τερπόμενος

κατ' ὄρεα Νυμφᾶν

ἐρατοῖς ἐν ὕμνοις.

<sup>256</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, vol. II, pag. 351: "There is no way of achieving any certainty about the best supplement. Coulon's as well as Austin's"- che allora proponeva μαινόμενος- "derive from Soph. *Ant.* 1151-1152"

abbastanza avulso dalla trama a livello di contenuto, di puro “teatro d'intrattenimento”<sup>257</sup>, ma non va dimenticato il suo importante ruolo per lo svolgimento successivo della commedia: è grazie a questo “intermezzo”, che Euripide può uscire dalla scena e preparare la sua ennesima *μηχανή*, ovvero portare sulla scena la sua *Andromeda*, nell’ennesimo tentativo di salvare il Parente scoperto dalle donne. Bierl ha analizzato la scena da una prospettiva ritualistica, attraverso il ruolo della danza, centrale sia in questa scena che nel rituale in generale. Scrive a tal proposito Bierl: “Durch das Tanzen, natürlich auch durch das richtige Wortwahl und die adäquate Beschreibung des Ortes, wo der entsprechende Gott wohnt, soll die Aufmerksamkeit der Gottheit gewonnen werden. Χάρις und τέρψις sind die Schlüsselwörter, mit denen ein reziprokes Verhältnis zwischen Gott und Mensch etabliert werden kann”<sup>258</sup>. Lo studioso considera di precipua importanza che la danza si svolga proprio intorno all’altare del dio, dal momento che l’invito principale è rivolto a Dioniso. Inoltre, secondo lo studioso tedesco, non si può parlare di una vera propria preghiera, bensì di un invito vero e proprio rivolto al dio, per ottenere un’epifania, come mostrerebbe la richiesta centrale formulata a v. 987<sup>259</sup>, mentre l’invocazione a Dioniso ha inizio a v. 990. La tesi di Bierl si snoda in due elementi fondamentali: rituale e “performance” o, per meglio dire, “Performativität” dello stesso in un aspetto della cultura greca, il teatro, in cui l’elemento religioso si rivela centrale, soprattutto perché, secondo l’autore, il coro sarebbe ampiamente il veicolo principale del rituale<sup>260</sup>; non a caso l’azione del coro sulla scena, “das Chortanzlied” viene definita, nell’introduzione, come una “rituelle Handlung”.

Ora io ritengo, che negare una prospettiva rituale sia un errore, ma che non si debba nemmeno esagerarne la portata, conducendo ogni tipo di analisi limitatamente all’interpretazione di ogni singolo aspetto alla sfera rituale-religiosa. È, pur vero, che in questa commedia l’aspetto religioso risulta “raddoppiato” rispetto a quanto accade solitamente, dal momento che le *Tesmofoiazuse*, rappresentate all’interno di una festa religiosa cittadina per gli agoni drammatici, presentano sulla scena un’altra festa molto antica. Bisogna, tuttavia, valutare la portata di ogni singolo aspetto testuale in rapporto all’economia dell’opera oltre che allo svolgimento della trama della stessa, evitando gli eccessi di un riduzionismo ritualistico. È sicuramente vero, che l’autore si serve di dati della realtà, che sia culturale o riguardi altri aspetti della stessa, ad esempio la danza, se ci limitiamo a questo unico caso, ma li trasponga

---

<sup>257</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 306-307.

<sup>258</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 145.

<sup>259</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v 985-990:

ἀλλ’ εἴα, πάλλ’, ἀνάστρεφ’ εὐρύθυμω ποδί, (985) τόρευε πᾶσαν ᾠδὴν· ἡγοῦ δέ γ’ ὧδ’ αὐτὸς σύ, χισσοφόρε Βακχεῖε δέσποτ’· ἐγὼ δὲ κώμοις σε φιλοχόροισι μέλψω (990)

<sup>260</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 21: “Der Chor ist im antiken Drama weitgehend Ritual”

adattandoli al contesto nel quale si muove. La complessità, ora, sta proprio nella definizione che diamo del contesto entro il quale l'azione si svolge: il teatro è un fenomeno assai complesso, che implica ogni aspetto della vita sociale degli Ateniesi, da quello religioso a quello politico e lavorativo, poiché, in occasione delle rappresentazioni, essendo giorno di festa, non si svolgeva la quotidiana attività lavorativa. Al di là degli aspetti storico-sociali del teatro come fenomeno culturale vi è anche il grande ruolo svolto dall'elaborazione letteraria dei testi a noi giunti, nei quali è possibile sempre trovare una forma di "scarto" tra determinati dati della realtà e la loro rielaborazione in chiave letteraria.

## 1.6 L'inno a Pallade Atena, Demetra e Kore vv. 1136-1159

Ora volgiamo l'attenzione all'ultimo dei passi analizzati in questo primo capitolo. È fallito il tentativo di Euripide, che aveva messo in scena l'*Andromeda*, per portare in salvo il parente. Il poeta si è appena ritirato dalla scena, dal momento che l'arciere scita non è caduto nel tranello e non ha concesso a "Perseo" di salvare "Andromeda". Siamo ad un punto chiave della trama: ogni tentativo di Euripide non è andato a buon fine. La situazione stalla, le μηχαναί, sulle quali contava il tragediografo<sup>261</sup> per poter soccorrere Mnesiloco, hanno tutte fallito e non sembra esserci via d'uscita. Interviene nuovamente il coro delle donne ed invoca prima Atena, dea poliade, e, successivamente, le due Tesmofore. Le due parti dell'inno corrispondono, appunto, alle due diverse invocazioni; la prima è rivolta alla custode della città, di cui le donne si considerano non solo le rappresentanti<sup>262</sup> anche in senso politico nei giorni della festa, dal momento che ogni tipo di attività è sospesa, ma anche il popolo vero e proprio<sup>263</sup>.

Colpisce lo stacco, all'interno dell'opera, tra il tumultuoso procedere parodico della scene precedenti e l'attacco estremamente serio dell'inno, nel quale la critica solitamente avverte una profonda fede religiosa nelle divinità invocate, Atena in

---

<sup>261</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 925-926:

Κη. ἐγὼ δ' ὁ κακοδαίμων τί δρῶ· (925)

Ευ. μέν' ἥσυχος. (925) ,bis )

Οὐ γὰρ προδώσω σ' οὐδέποτ', ἦνπερ ἐμπνέω, (926)

ἦν μὴ προλίπωσ' αἱ μυρίαί με μηχαναί.

<sup>262</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 328-329.

<sup>263</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 1145 ss.:

δῆμός τοί σε καλεῖ γυναί- (1145)

κῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις

εἰρήνην φιλέορτον.

quanto protettrice della libertà di Atene, e le due dee Tesmofore, in quanto protettrici dei rituali<sup>264</sup>, oltre che accenni alla realtà storica contemporanea all'opera. Infatti il verso 1144<sup>265</sup> viene interpretato come un eco della congiuntura storica contemporanea, allorchè era in atto un tentativo di ribaltare il regime democratico<sup>266</sup> e Atena, oltre che incorporare lo stato della verginità<sup>267</sup>, è, in quanto dea poliade, responsabile del funzionamento dell'ordinamento politico della città.

Un altro aspetto interessante, nell'orizzonte speculativo di Bierl, nell'invocazione, è che la divinità sia detta φιλόχορος, come anche erano stati definiti i κώμοι di Dioniso nell'inno precedente, perchè verrebbe così a collegarsi l'azione rituale del coro con la situazione politica della πόλις. D'altronde non vi è notizia, né motivo di credere, né possibilità di mostrare una forma di partecipazione della dea Atena ai rituali tesmoforici, quindi la sua presenza nell'inno accanto alle due divinità tutelari dei riti, che formano il contesto della trama della commedia, non può che essere di tipo politico: come ai versi 279-380, le donne si sono riunite in assemblea e, come da prassi, hanno pronunciato le solenni ἄραι, contro i nemici di Atene, così ora viene invocata colei che odia i tiranni", contro il sovvertimento dello *status quo*, nel senso di ordinamento politico.

La seconda parte dell'inno, rivolta a Demetra e Persefone, ci riporta, invece, *in medias res*: attraverso l'invito alle dee a presenziare i riti nel luogo loro deputato, lo spettatore viene chiamato a tornare con la mente alla situazione drammatica in corso, ovvero, che Mnesiloco non è stato liberato da nessuna delle μηχαναί euripidee e la situazione è in una fase di stallo e si potrebbe pensare, che sia necessario un cambio di strategia per poter uscire da questa *empasse*.

Per prima cosa, prenderemo in considerazione le più cogenti questioni filologiche al testo ed, in seguito, si cercherà di fornire un commento alla scena presa in considerazione.

### 1.6.1 Il testo

I versi, che compongono questo inno, non presentano particolari difficoltà e gli editori concordano nelle loro scelte fino al v. 1147.

La sezione che offre i problemi maggiori è quella dedicata alle dee tutelari della

---

<sup>264</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, vol. I, pag. 360-361

<sup>265</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 1143-1144:

φάνηθ', ὥς τυράννους στυγοῦς', ὥσπερ εἰκός. (1143-44)

<sup>266</sup>Si veda anche Austin - Olson 2004, pag. XLIII dell'Introduzione e Bierl 2001, pag. 155.

<sup>267</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, v. 1138-1139:

παρθένον ἄζυγα κόρυνη, (1138-39).

festa, in cui è ambientata la commedia. Il problema principale riguarda i versi 1150-1151. Il testo tradito da R è il seguente:

ἤχετ' εὐφρονες ἴλαοι,  
πότνιαι, ἄλλος ἐς ὑμέτερον,  
οὗ δὴ ἀνδράσιν οὐ θεμιτὸν εἰσορᾶν (1150)  
ὄργια σέμν', ἵνα λαμπάσι  
φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν.

Se escludiamo un piccolo supplemento al testo proposto da Enger e accolto da Austin e Olson e da Wilson al primo verso di questa sezione, ovvero l'inserimento di 'έ τ' posto appena dopo ἤχετ', osserviamo un totale stravolgimento da parte di alcuni editori del v. 1150. I più vicini al testo tradito nelle loro edizioni sono Prato e Mastromarco, che accolgono la congettura θέμις, proposta da Burges e Hermann, in luogo del tradito θεμιτόν e stampano:

οὗ δὴ ἀνδράσιν οὐ θέμις εἰσορᾶν.

Coulon e Sommerstein invece espungono οὗ δὴ, accogliendo un emendamento proposto da Wilamowitz:

ἀνδράσιν οὐ θεμιτὸν εἰσορᾶν.

Austin e Olson e, in seguito, Wilson accolgono la congettura al passo di Hermann, che stravolge in modo sostanziale il testo tradito:

ἀνδρας ἵν' οὐ θέμις εἰσορᾶν.

A tal proposito scrive Wilson in apparato: "*possis etiam οὗ δὴ delere et θεμιτόν legere (Bothe)*".

La scelta dei due studiosi italiani, invece, corregge, nel testo tradito, solo θεμιτόν, perchè il termine θέμις, in vicinanza ad εἰσορᾶν, riecheggerebbe un'espressione antica, tipica nei tragici, che ricorda la terminologia dei riti iniziatici<sup>268</sup>.

Il problema principale sta nell'espressione οὗ δὴ ἀνδράσιν, che alcuni studiosi tedeschi a partire da Hermann, seguito successivamente da Wilamowitz, trovavano

---

<sup>268</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 330-331.

εἰ πρότερόν ποτ' ἐπηρώω ἤλθετε,  
καὶ νῦν ἀφίκε-  
σθον, ἰκετεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

<sup>269</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 336

<sup>270</sup>Cfr. Arist., *Nub.*, vv. 299 ss.:

61

da Prato e Mastromarco, che, tuttavia, per problemi di responsione, accolgono una congettura di Prato stesso a v. 1159. Il testo da loro proposto è:

εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω ἦλθετε,  
νῦν ἀφίχεσθ', ἰκετεύομεν,  
<ἦκετον> ἐνθάδε χήμιν.

Il termine 'ἦκετον' è un intervento di Prato stesso, che si basa su ragioni di tipo metrico.

La situazione è, come si può, estremamente complessa e ogni scelta presuppone almeno un intervento, nonostante il testo tradito non dia particolari problemi di senso. Come ho cercato di mostrare, intervengono diversi fattori all'interno delle diverse proposte testuali, da crasi insostenibili, fino alla necessità di trasposizioni, per sopperire alle questioni di responsione, anche se le ragioni addotte da Prato sembrano molto forti, oltre al fatto che le sue scelte testuali sono di fatto le meno invasive e cercano di preservare il più possibile il testo tradito. Per questo motivo ritengo che la scelta dei filologi italiani di correggere il tradito θεμιτόν con θέμις per questioni di responsione sia quella da preferire, dal momento che è nettamente la meno invasiva.

Per quel che concerne il supplemento di Prato ἦκετον, necessario per ragioni metriche, prudenza vorrebbe che fosse segnalato in apparato e non stampato nel testo, dove andrebbe segnalata la lacuna.

### 1.6.2 Un commento

In quest'ultimo inno che analizziamo, ci troviamo di fronte a problematiche diverse. Come abbiamo visto, il testo presenta una notevole complessità a livello filologico; a livello della trama ci troviamo dinnanzi ad una situazione di stallo.

Dopo l'ennesimo fallimento, Euripide tornerà sulla scena per esporre al popolo delle donne le proprie proposte per una tregua, ponendo così fine all'avventura cui si era ed aveva sottoposto il Parente, per sottrarsi alla pena, che, nei suoi confronti, sarebbe stata decretata dalle Tesmoforianti. Tutto questo avrà luogo nei versi successivi con l'inganno ai danni dell'arciere scita, per poter liberare Mnesiloco.

Il popolo delle donne, prossimo vincitore sulla scena, ora invoca le divinità di Atena e delle due Tesmofore. Con la prima, ritorna in auge il ruolo "politico", di cui il δῆμος τῶν γυναικῶν si appropria nuovamente, dopo la parodia dell'ἐκκλησία che aveva avuto luogo ai versi vv. 279-380. Non bisogna dimenticare che ogni attività

veniva sospesa durante le celebrazioni di questo rituale<sup>271</sup>, come ci ricorda il passo in nota.

La prima parte dell'inno è intrisa di riferimenti, seppur velati, alla realtà storica contemporanea, tanto che è stata usata, per dare, non tanto la datazione, sulla quale gli scoli ad Aristofane ci informano accuratamente, quanto, addirittura, sulla circostanza all'interno della quale la commedia fu performata, ovvero se agli agoni lenaici e a quelli delle Grandi Dionisie.

La seconda parte, invece, ci riporta con forza alla finzione della scena, con l'invocazione a Demetra e Persefone, come mostrano il  $\nu\tilde{\nu}\nu$  di vv. 1158-1159 e l' $\epsilon\nu\theta\acute{\alpha}\delta\epsilon$  del verso successivo. È come se avessimo a che fare con un passaggio dalla realtà scenica a quella storica, per poi avere un brusco ritorno alle vicende sul palco. Il richiamo al presente reale non è affatto raro nelle commedie di Aristofane, ma colpisce, in modo particolare, in questa commedia, dove il *ludus* letterario recita la parte del protagonista. Pensiamo alla scena di Agatone, ai vari travestimenti, alle scene paratragiche ed, infine, all'ultimo stratagemma di Euripide, che, raggiunto un accordo con il popolo femminile, si traveste da vecchia ed inganna lo stolto arciere scita liberando così il parente.

Con questa sezione terminano le osservazioni filologiche. Passiamo ad un'analisi dei fatti e dei dati più propriamente religiosi che saranno trattati nel prossimo capitolo.

---

<sup>271</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 71-80:

Ευ. ὦ Ζεῦ, τί δρᾶσαι διανοεῖ με τήμερον· (71)  
Κη. νῆ τοὺς θεοὺς ἐγὼ πυθέσθαι βούλομαι  
τί τὸ πρᾶγμα τουτί. τί στένεις· τί δυσφορεῖς·  
οὐ χρῆν σε κρύπτειν ὄντα κηδεστὴν ἐμόν.  
Ευ. ἔστιν κακόν μοι μέγα τι προπεφυραμένον. (75)  
Κη. ποῖόν τι·  
Ευ. τῇδε θῆμέρᾳ κριθήσεται (76, bis )  
εἴτ' ἔστ' ἔτι ζῶν εἴτ' ἀπόλωλ' Εὐριπίδης. (77)  
Κη. καὶ πῶς· ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια  
μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐσθ' ἔδρα,  
ἐπεὶ περ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση. (80)



## Capitolo 2

# Le azioni rituali sulla scena delle Tesmoforiae

### 2.1 La scena di Agatone

Scopo di questo capitolo è fornire un'analisi non solo dei momenti più propriamente rituali posti sulla scena, ma anche dei dati del reale, termini specifici od oggetti, i quali, pur prescindendo dal rito sulla base del contesto testuale, sono riconducibili all'ambito del sacro nella Grecia arcaica e classica e alle sue manifestazioni.

Per prima cosa prenderemo in considerazione gli elementi riconducibili all'azione religiosa presenti nella scena di Agatone, dall'arrivo del servo fino all'epifania del poeta e al canto successivamente inscenato.

Questo paragrafo sarà suddiviso in due parti: la prima analizzerà il termine del sacrificio, ovvero προθύω, per poi concentrarsi su determinati dati della realtà, quali il mirto e le torce, che rimandano all'azione religiosa, ma che sulla scena comica di Aristofane appaiono in alcuni casi “fuori contesto”; la seconda, invece, verterà più specificatamente sulla questione dell'εὐφημία e, pertanto, si occuperà del ruolo della parola e del silenzio all'interno della pratica rituale greca.

#### 2.1.1 Il verbo del sacrificio, l'uso del mirto e delle torce

All'inizio della commedia Euripide e Mnesiloco si stanno recando alla dimora di Agatone per chiedergli di intercedere per Euripide presso le donne che stanno celebrando la festa di Demetra Tesmofora. Giunti di fronte alla casa del giovane poeta, un servo esce dall'abitazione e si presenta in modo estremamente solenne sulla scena apprestandosi a compiere un sacrificio che consiste nel bruciare del

mirto:

Arist., *Thesm.*, vv. 36-38:

ἀλλ' ἐκποδῶν πτήζωμεν, ὥς ἐξέρχεται  
θεράπων τις αὐτοῦ, πῦρ ἔχων καὶ μυρρίνας,  
προθύσόμενος, ἔοικε, τῆς ποιήσεως.

Il verbo usato, προθύω, fa parte del lessico tecnico religioso<sup>272</sup>. Il composto di θύω in questione, προθύω, è oggetto di analisi, tra l'altro, nel *Vocabulaire* di Jean Casabona, pubblicato nel 1966<sup>273</sup>. L'indagine sul verbo e sul termine πρόθυμα si snoda sui due significati possibili del suffisso πρό. In effetti sembrano due i significati che può assumere sulla base delle attestazioni nei tragici e in Aristofane<sup>274</sup>, ovvero il senso temporale o quello di *per conto di, al posto di*<sup>275</sup>.

Il primo studioso ad occuparsi diffusamente del significato di προθύω è stato Ludwig Ziehen nel suo articolo apparso sulla rivista *Rheinisches Museum* nel 1904<sup>276</sup>. Lo studioso è convinto che il verbo nelle sue attestazioni più antiche e di età classica non possa assumere il significato di “für jemanden opfern”, ovvero di “sacrificare al posto di qualcuno”. Tale significato si svilupperebbe solo in età molto più tarda, come mostrerebbe un passo di Gregorio di Nazianzo<sup>277</sup>:

Gregor., *Orat.* 43, 72, 3, 3:

---

<sup>272</sup>Cfr. DELG, pag. 448-449, s. v. θύω: “Le verb est rare chez Hom. (*Il.* 9,219 avec θυγαί; *Od.* 9, 231; 14, 446; 15, 222 et 260 près de θυέων, gen. de θύεα), où il désigne toujours l'offrande aux dieux par combustion, notamment de nourriture ou de prémices; dans le grec postérieur, se dit d'une sacrifice sanglant ou non, et peut avoir le nom d'un animal sacrifié ou celui de la fête que célèbre le sacrifice; le moyen s'emploie souvent pour un sacrifice offert en consultant les dieux”.

<sup>273</sup>Si veda Casabona 1966, nella terza sezione della Bibliografia, pag. 103-108. Un'altra analisi importante del verbo in questione risale a Ziehen. Si veda Ziehen 1904 nella seconda sezione della Bibliografia.

<sup>274</sup>Da un'analisi effettuata sul *ThLG* sui *corpora* di Aristofane e dei tre tragici ho riscontrato che προθύω ricorre una sola volta in Aristofane e cinque nei tragici. Le cinque attestazioni in tragedia sono esclusivamente euripidee. Si tratta di *Ion* v. 805 e di *Supp.* v. 29, *Hyps.* (si veda Bond 1963), *Fr.* I, iv, v. 36, *Fr.* 65, v. 66 e *Fr.* g5, vv. 97 (per queste due ultime attestazioni si veda Austin 1968). Ho svolto la medesima ricerca anche per il termine πρόθυμα. Ho riscontrato nove attestazioni di cui l'unica aristofanesca si trova nel *Pluto* al v. 660 col termine al plurale. Le restanti sette sono tutte euripidee. Si ha *Troades*, v. 355, *Ion*, v. 1173, *Iphigenia Aulidensis*, v. 1310 e *Hercules*, v. 114, *Fragmenta Alexandri*, *Fr.* 43, v. 94 (si veda Snell 1937), *Hyps.*, *Fr.* 60, v. 62 e *Fr.* 64, v. 65 ed, infine, il *Fr.* 12, v. 300 (si veda Page 1970).

<sup>275</sup>In tal senso si veda LSJ, pag. 1284.

<sup>276</sup>Si veda Ziehen 1904.

<sup>277</sup>Per il testo di Gregorio di Nazianzo si veda Boulenger 1908.

Ἀαρὼν δὲ Μωϋσέως ἀδελφὸς καὶ τὸ σῶμα καὶ τὸ πνεῦμα, τοῦ λαοῦ προθυόμενος καὶ προευχόμενος, μύστης τῆς ἱερᾶς καὶ μεγάλης σκηνῆς, ἣν ἔπηξεν ὁ Κύριος, καὶ οὐκ ἄνθρωπος.

A ciò si contrappone quanto riportato da LSJ<sup>278</sup>, dove si legge che anche in l'età classica il suffisso πρό assume entrambi i due significati. Il primo significato di προθύω, ovvero “sacrificare prima”, risale ad un'interpretazione del verbo di Haussoulhier come sinonimo di κατάρχεσθαι all'interno del contributo sul decreto delfico per Sardi<sup>279</sup>. A tal proposito sostiene lo studioso: “les actes qui précédent l'immolation proprement dite, la farine répandue sur la tête de la victime, les poils coupés et offert comme prémices, en un mot ce que Vergile appelle *libamina prima*”. Quest'idea venne ripresa poi da Dittenberger nella sua ricerca su un passo delle *Historiae* di Tucidide dove compare προκατάρχομαι a cui si associa il significato di προθύω.

Thuc., *Hist.*, I, 25, 4, 1-8:

οὔτε γὰρ ἐν πανηγύρεσι ταῖς κοιναῖς διδόντες γέρα τὰ νομιζόμενα οὔτε Κορινθίῳ ἀνδρὶ προκαταρχόμενοι τῶν ἱερῶν ὥσπερ αἱ ἄλλαι ἀποικίαι, περιφρονοῦντες δὲ αὐτοὺς καὶ χρημάτων δυνάμει ὄντες κατ' (5) ἐκεῖνον τὸν χρόνον ὁμοῖα τοῖς Ἑλλήνων πλουσιωτάτοις καὶ τῇ ἐς πόλεμον παρασκευῇ δυνατώτεροι, ναυτικῶ δὲ καὶ πολὺ προύχειν ἔστιν ὅτε ἐπαιρόμενοι καὶ κατὰ τὴν Φαιάκων προενοίκησιν τῆς Κερκύρας κλέος ἔχόντων τὰ περὶ τὰς ναῦς

Tucidide sta esponendo le cause che fecero scaturire il conflitto tra Atene e Sparta. Tra queste viene riportata la narrazione degli eventi della guerra tra Corinto e la città di Corcira per la questione di Epidamno. I Corinti vennero in aiuto ad Epidamno, che avevano fondato insieme ai Corciresi contro Corcira che si rifiutò di concedere “le primizie dei sacrifici” all'Κορινθίῳ ἀνδρὶ<sup>280</sup>. Sulla base di questo passo risulta quindi chiaro, nel caso di “sacrificare prima”, il rapporto di sinonimia presente tra προκατάρχομαι e προθύω.

Il significato di πρό “al posto di” viene attribuito per la prima volta da Homolle all'interno del suo studio sul regolamento della fratria delfica dei Λαβυάδαι<sup>281</sup>. Il

---

<sup>278</sup>Cfr. LSJ, s.v., pag. 1284.

<sup>279</sup> Ziehen 1904, pag. 391.

<sup>280</sup>La traduzione di προκαταρχόμενοι τῶν ἱερῶν come le primizie dei sacrifici è di Franco Ferrari. Si veda in tal senso Ferrari 2007.

<sup>281</sup>Si veda Homolle 1895.

testo greco in questione è il seguente:

πάντων καὶ φιδίων καὶ δαμοσίων τὸν προθύοντα καὶ προμαντευόμενον .

Lo studioso scrive: “προθύειν signifie sacrifier à la place d’un autre empêché ou depourvu du droit de le faire lui-même”<sup>282</sup>. Tale interpretazione si basa su quella che si potrebbe definire una forma di proporzione: Homolle si collega nella sua esegesi al rapporto che sussiste tra *μαντεία* e *προμαντεία*, considerando alla stessa stregua quello tra *θυσία* e *προθυσία*.

Tale interpretazione venne criticata fortemente da Legrand, sostenuto poi da Ziehen, che accettava sì “die Gleichsetzung von προθύειν und κατάρχεσθαι, dagegen für die Labyadeninschrift giebt er zwar die grammatische Möglichkeit der Homolloschen Erklärung zu, aber aus sachlichen Gründen schlägt er eine neue vor: dans plusieurs exemples de l’époque classique le génitif qui accompagne προθύειν désigne l’entreprise dont le sacrifice en question doit fermer en quelque sorte l’heureuse préface”<sup>283</sup>. Per far ciò Legrand richiama il seguente passo dello Ione.

Eur., *Ion*, vv. 802-807:

Χο.: Ἴων', ἐπεῖπερ πρῶτος ἦντησεν πατρί·  
μητρὸς δ' ὁποίας ἐστὶν οὐκ ἔχω φράσαι.  
φροῦδος δ', ἔν' εἰδῆς πάντα τὰπ' ἐμοῦ, γέρον,  
παιδὸς προθύσων ξένια καὶ γενέθλια (805)  
σκηναὶς ἐς ἱερὰς τῆσδε λαθραίως πόσις,  
κοινὴν ξυνάψων δαῖτα παιδὶ τῷ νέωι.

Lo studioso traduce προθύειν γενέθλια “inaugurant (en quelque sort) la possession de son fils par des sacrifices tels qu’on en offre pour célébrer une naissance”, perseguendo lo scopo di inverare il rapporto di sinonimia tra προθύειν e κατάρχεσθαι. Ziehen rammenta come “es genügt doch nicht, dass eine Bedeutung an sich grammatisch möglich ist, auch nicht, dass vielleicht an der einen Stelle gerade mit ihr ein befriedigender Sinn erzielt wird, sondern vor allem kommt es doch auf den Sprachgebrauch an”<sup>284</sup>. È proprio per questo motivo, ovvero lo *Sprachgebrauch*, l’uso linguistico, che Ziehen e come lui in seguito anche Casabona analizzano le varie occorrenze di προθύω e προθύμα in passi in cui il senso di πρό sembra distaccarsi da quello che Ziehen ritiene l’unico comprovato e comprovabile in età classica, ovvero l’uso temporale semplice.

---

<sup>282</sup>Cfr. Homolle 1895, pag. 60.

<sup>283</sup>Cfr. Ziehen 1904, pag. 392.

<sup>284</sup>Cfr. Cfr. Ziehen 1904, pag. 393.

Come fanno notare Ziehen<sup>285</sup> e Casabona<sup>286</sup>, il senso di προθύω “sacrificare nell’interesse di” può derivare solo dal verbo semplice. Come ricorda Casabona<sup>287</sup>, sia per i verbi che esprimono l’idea di un tormento o di uno sforzo come προκάμνω, sia per quelli del “combattere”, nel caso di προμάχομαι il suffisso πρό può anche non assumere direttamente significato solo temporale, bensì assume spesso anche l’altro significato.

Soph., *Aj.*<sup>288</sup>, vv. 1268-1270:

εἰ σοῦ γ’ ὄδ’ ἀνὴρ οὐδ’ ἐπὶ σμικρὸν λόγον,  
Αἴας, ἔτ’ ἴσχει μνηστίν, οὔ σὺ πολλάκις  
τὴν σὴν προτείνων προὔκαμες ψυχὴν δορί· (1270) .

Risulta evidente che, in questo caso, il senso di πρό non può essere quello temporale di “prima”, ma si tratta di quell’altro. Aiace aveva messo costantemente a rischio la propria vita durante la guerra di Troia per Agamennone. Proprio di questo Teucro sta accusando l’Atride, ovvero di aver già dimenticato ogni sforzo compiuto dal Telamonio per lui durante i combattimenti.

Se poi analizziamo il caso di προμάχομαι, vediamo che il senso di πρό *davanti, prima* può evolversi subito in *nell’interesse di*, come si può osservare in un esempio delle *Vespe*.

Arist., *Vesp.*, vv 956-959:

Φι. τί οὖν ὄφελος, τὸν τυρὸν εἰ κατεσθίει·  
Βδ. ὃ τι· σοῦ προμάχεται καὶ φυλάττει τὴν θύραν,  
καὶ τᾶλλ’ ἄριστός ἐστιν. εἰ δ’ ὑφείλετο,  
σύγγνωθι· καθαρίζειν γὰρ οὐκ ἐπίσταται.

Anche in questo esempio si evince facilmente che il significato di πρό è, appunto, “nell’interesse di”.

Rimane, in ogni caso, il problema che πρό ha anche valore temporale e la situazione varia a seconda del verbo con cui è composto. Infatti, prosegue Casabona, vi sono casi in cui il suffisso πρό ha semplicemente valore temporale. Prendiamo

---

<sup>285</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>286</sup>Cfr. Casabona 1966, pag. 103.

<sup>287</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>288</sup>Per il testo dell’*Aiace* si veda, oltre a Lloyd-Jones - Wilson 1990, anche Medda - Pattoni 2010.

ad esempio il caso dell'*Alceste*.

Eur., *Alc.* vv. 681-684:

ἐγὼ δέ σ' οἴκων δεσπότην ἐγείναμην  
καῖθερ' ἔφειλ' οὐχ ὑπερθνήσκειν σέθεν·  
οὐ γὰρ πατρῷον τόνδ' ἐδεξάμην νόμον,  
παίδων προθνήσκειν πατέρας, οὐδ' Ἑλληνικόν.

Nell'esempio riportato è ὑπερθνήσκω che assume il valore “nell'interesse di” e non προθνήσκω. Nel caso di quest'ultimo verbo possiamo anche come la situazione sia confermata anche da Tucidide<sup>289</sup>. Pertanto non si può, di fatto, asserire che il suffisso πρό, data la sua varietà semantica, assuma solo un dato valore nei composti con verbi semplici<sup>290</sup>.

Ma torniamo al nostro προθύω. Quale o quali significati assume in età classica, ma soprattutto, quale prende nelle *Tesmoforiazuse*?

Stando a Casabona, προθύω può assumere tre diversi significati. Il primo è “sacrificare ad una divinità prima di un'altra”, secondo una prassi comune per la quale, nell'atto di un'offerta ad una divinità, si doveva in via preliminare fare un'offerta ad altre divinità secondarie, come, ad esempio, nel caso di Asclepio<sup>291</sup>. Di questa prassi si trovano, ad esempio, alcune testimonianze nel *Cratilo* di Platone<sup>292</sup>.

Il secondo gruppo è costituito, seguendo la ricostruzione di Casabona, dalle attestazioni in cui il verbo προθύω indica “sacrificare prima di un'azione”, dove per azione si intende un altro sacrificio importante oppure qualcosa di diverso, come, ad esempio, una spedizione. Un esempio, di cui abbondano le testimonianze, riguarda i sacrifici precedenti la cosiddetta incubazione, come nel caso del *Pluto* aristofanESCO<sup>293</sup>.

<sup>289</sup>Cfr. Thuc., *Hist.*, II, 52, 4:

νόμοι τε πάντες ξυνεταράχθησαν οἷς ἐχρῶντο πρότερον περὶ τὰς ταφάς, ἔθλαπτον δὲ ὡς ἕκαστος ἐδύνατο. καὶ πολλοὶ ἐς ἀναισχύντους θήκας ἐτράποντο σπάνει τῶν ἐπιτηδείων διὰ τὸ συχνοὺς ἤδη προτεθνάναι σφίσιν· ἐπὶ πυρὰς γὰρ ἀλλοτρίας φθάσαντες τοὺς νήσαντας οἱ μὲν ἐπιπλέοντες τὸν ἑαυτῶν νεκρὸν ὑψήπτον, οἱ δὲ καιομένου ἄλλου ἐπιβαλόντες ἄνωθεν ὃν φέροιεν ἀπῆσαν.

<sup>290</sup>Cfr. Prato 2001, pagg. 168-169.

<sup>291</sup>Cfr. Casabona 1966, pag. 104-5.

<sup>292</sup>Si veda in tal senso:

Plat., *Crat.*, 401d, 1-3:

τὸ γὰρ πρὸ πάντων θεῶν τῇ Ἑστίᾳ πρώτη προθύειν εἰκὸς ἐκείνους οἵτινες τὴν πάντων οὐσίαν “ἔσσιαν” ἐπωνόμασαν.

<sup>293</sup>Cfr. Arist., *Plut.*, vv. 660-661:

Κα. ἔπειτα πρὸς τὸ τέμενος ἦμεν τοῦ θεοῦ.

Proseguendo nella discussione, troviamo un terzo gruppo di verbi in cui il significato del termine προθύω indica “sacrificare prima di un’altra persona”, che si collega al privilegio della προθύσια, la quale, insieme alla προμαντεία, era accordato agli Ascepliadi a Delfi. Di questo significato abbiamo una testimonianza nell’iscrizione dei Labiadi<sup>294</sup>.

Allo stesso tempo, però, il LSJ rileva che in alcuni passi il senso del verbo che stiamo analizzando sarebbe un altro, ovvero “sacrificare per”. I passi riportati *sub voce* sono euripidei e vengono tratti dalle *Supplici*, vv. 28-29, e il già citato passo dello *Ione* vv. 805-807. Iniziamo dal primo:

Eur., *Suppl.*, vv. 28-31:

τυγχάνω δ’ ὑπὲρ χθονὸς  
ἀρότου προθύουσ’, ἐκ δόμων ἐλθοῦσ’ ἐμῶν  
πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται (30)  
φρίξας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς. .

In questo caso, però, ritengo che sia opportuno unire il nesso ὑπὲρ χθονὸς ἀρότου e non separarlo facendo reggere ἀρότου da προθύουσα . Credo, quindi, che in questo caso χθονὸς sia un genitivo adnominale legato ad ἀρότου. Il suffisso πρό avrebbe, pertanto, valore esclusivamente temporale<sup>295</sup>.

L’altro esempio riportato in LSJ è tratto dallo *Ione*<sup>296</sup>. Di questi versi abbiamo già parlato in precedenza a proposito dell’articolo di Ziehen. Essi presentano lo stesso problema dei precedenti: παιδὸς potrebbe dipendere da ξένια καὶ γενέθλια e, così come fa notare Ziehen<sup>297</sup>, non è affatto immediato che sia retto da προθύσων.

In due frammenti euripidei vi sono due attestazioni dell’uso di προθύω col

ἐπεὶ δὲ βωμῷ πόπανα καὶ προθύματα (660)  
καθωσιώθη, πελανὸς Ἡφαίστου φλογί,  
κατεκλίναμεν τὸν Πλοῦτον, ὥσπερ εἰκὸς ἦν·  
ἡμῶν δ’ ἕκαστος στιβάδα παρεκαττύετο.

<sup>294</sup>Si veda in tal senso Casabona 1966, pag. 106 e Ziehen 1904, pag. 391. Il testo dell’iscrizione è il seguente:

πάντων καὶ φιδίων καὶ δαμοσίων τὸν προθύοντα καὶ προμαντευόμενον .

<sup>295</sup>Si veda in tal senso Casabona 1966, pag. 106-7 e Ziehen 1904, pag. 393.

<sup>296</sup>Cfr. Eur., *Ion*, vv. 802-807:

Χο.: Ἴων’, ἐπεὶ περ πρῶτος ἦντησεν πατρί·  
μητρὸς δ’ ὁποίας ἐστὶν οὐκ ἔχω φράσαι.  
φροῦδος δ’, ἴν’ εἰδῆς πάντα τάπ’ ἐμοῦ, γέρον,  
παιδὸς προθύσων ξένια καὶ γενέθλια (805)  
σκηνὰς ἐς ἱερὰς τῆσδε λαθραίως πόσις,  
κοινὴν ξυνάψων δαῖτα παιδὶ τῷ νέωι.

<sup>297</sup>Cfr. Ziehen 1904, pag. 394-5.

genitivo nei quali il valore del suffisso πρό sembra non essere quello temporale, bensì quello di “nell’interesse di”. Si tratta di due passi dell’*Ispipile*<sup>298</sup>.

Il primo è il seguente:

Eur., *Hypsip.*, Frg. I, iv, vv.34-36:

(Ἀμφ.) ἐκ τῶν Μυκηναίων [ἐς]μὲν Ἀργεῖοι γέν[ος,  
[ὅ]ρια δ’ ὑπερβαίνοντες εἰς ἄλλην χθόνα 35  
[στρ]ατοῦ προ[ο]θύσαι βουλόμεσθα Δαν[α]ϊδῶ[ν].

In questo caso [στρ]ατοῦ non può che dipendere da προ[ο]θύσαι. In questa occorrenza di προθύω col genitivo il senso della frase è chiaro: Anfiarao vuole compiere un sacrificio per la salvezza dell’esercito.

Sempre nell’*Ispipile* abbiamo un frammento che richiama quest’uso. Ad entrare in causa è il sostantivo πρόθυμα, non il verbo προθύω.

Eur., *Hypsip.*, Frg. 60, vv. 60-62:

ταύτην ἐγὼ ἔξειπαισα κρηναῖον [γά]μος 60  
δεῖξαι δι’ ἀγνῶν ῥευμάτων [ὅ]πως λάβω  
στρατιᾶς πρόθυμ’, Ἀργεῖον ὥς δ[ι].

In questo frammento στρατιᾶς πρόθυμα designa proprio questo, ovvero il sacrificio nell’interesse dell’esercito e designerebbe, secondo Casabona, Ipsipile medesima immolata per la salvezza dell’esercito<sup>299</sup>. In ogni caso possiamo affermare che l’uso di πρό nel senso di “nell’interesse di” risalga già all’epoca classica, pertanto sarebbe ammissibile anche nel nostro passo delle *Tesmoforiazuse*.

Come notano gli autori di LSJ, mi sembra che πρό assuma, nell’occorrenza delle *Tesmoforiazuse*, entrambi i significati possibili. Lo scolio considera solamente il valore temporale.

Sch. Thesm., 38a<sup>300</sup>:

ὅτε γὰρ δρᾶμα ποιῆσαι ἤθελον, πρότερον θυσίας ἐποίουν.

<sup>298</sup>Per il testo dell’*Ispipile* si veda Bond 1963.

<sup>299</sup>Cfr. Casabona 1966, pag. 107.

<sup>300</sup>Cfr. Regtuit 2007.



È vero che il sacrificio viene compiuto “prima” della “performance” poetica di Agatone, ma non va dimenticato che l’idea di sacrificare prima di “un’impresa”, sia essa una spedizione militare oppure una composizione poetica, significa sacrificare per il successo della stessa. A questo serve il sacrificio e l’invocazione del servo di Agatone. L’effetto parodico che se ne ricava è immediato, se guardiamo alle parole del θεράπων<sup>301</sup> che chiede all’etere di trattenere il fiato e alle onde del mare di non alzare lo strepito dell’onda.

Dopo l’analisi del significato del verbo passiamo ora agli altri aspetti che ci siamo proposti di analizzare.

Il θεράπων di Agatone compare sulla scena per bruciare del mirto, situazione che si richiama ad un passo degli *Acarnesi*:

Arist., *Ach.*, vv. 238-240:

XO. Σῖγα πάς. Ἠκούσατ', ἄνδρες, ἄρα τῆς εὐφημίας·  
 Οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. Ἄλλὰ δεῦρο πάς  
 ἐκποδών· θύσων γὰρ ἀνὴρ, ὥς ἔοικ', ἐξέρχεται. 240

Il Coro è alla ricerca di Diceopoli, che sta per uscire per compiere i sacrifici di rito per le Dionisie rurali. Se osserviamo la scena delle *Tesmofoiazuse*, possiamo, anzitutto, osservare una straordinaria corrispondenza nei termini: il richiamo all’εὐφημία, il verbo ἐξέρχεται, la formula ὥς ἔοικε, l’avverbio ἐκποδών oltre che il verbo θύω, anche se negli *Acarnesi* ricorre nella forma semplice e non nel composto προθύω.

Dal punto di vista della resa drammatica la scena è la medesima: un personaggio, osserva l’uscita di un altro personaggio che si appresta a compiere determinate azioni sacrificali. Dal punto di vista del rito si tratta di azioni molto diverse tra loro: Diceopoli offre le primizie per le Dionisie Rurali e poi dà il via alla processione rituale; nelle *Tesmofoiazuse* il servo brucia mirto e fuoco come atto preparativo della “performance” poetica del padrone.

Come fa notare Bickley Rogers<sup>302</sup>, mirto e fuoco vengono usati sulla scena di

<sup>301</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 39-45:

Εὐφημος πάς ἔστω λαός,  
 στόμα συγχλήσας· ἐπιδημεῖ γὰρ (40)  
 θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων  
 τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν.  
 Ἐχέτω δὲ πνοὰς νήνεμος αἰθήρ,  
 κύμα δὲ πόντου μὴ κελαδεῖτω  
 γλαυκόν – (45)

<sup>302</sup>Cfr. Bickley Rogers 1920, pag. 7.

Aristofane in concomitanza con le preghiere. Di questo abbiamo un esempio nelle *Vespe*.

Arist., *Vespa*, vv. 860-862:

ἀλλ' ὥς τάχιστα πῦρ τις ἐξενεγκάτω 860  
καὶ μυρρίνας καὶ τὸν λιβανωτὸν ἔνδοθεν,  
ὅπως ἂν εὐξώμεσθα πρῶτα τοῖς θεοῖς.

È proprio questo l'uso del mirto, che, accompagnato ora anche all'incenso, viene bruciato e così viene dato il via alla preghiera in forma solenne<sup>303</sup>. Al passo delle *Rane* in nota segue un'invocazione alle Muse, che, spostandoci ora sulla scena delle *Tesmoforiazuse*, “sarebbero in visita nella dimora di Agatone”, che si accinge a comporre dei canti.

Sempre in Aristofane, il mirto compare anche nella scena iniziale degli *Uccelli* a v. 43, in un contesto che dai termini appare chiaramente religioso, dal momento che i termini presenti in questi versi sembrano quelli che Dunbar chiama “the essential equipment for a sacrifice”<sup>304</sup> esclusa la vittima che non c'è:

Arist., *Aves*, vv. 43-47:

Διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βάδον βαδίζομεν,  
κανοῦν δ' ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας  
πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα, 45  
ὅποι καθιδρυθέντε διαγενοίμεθ' ἄν.

Nel suo commento agli *Uccelli* Dunbar fa notare che il termine κανοῦν compare sempre in contesti religiosi e indicherebbe un cesto per portare “gli strumenti del

---

<sup>303</sup>L'uso di bruciare incenso, mirto o anche solamente uno tra questi è ricordato anche dalle *Rane*. Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 871-874:

ΔΙ. Ἦθι νυν λιβανωτὸν δεῦρό τις καὶ πῦρ δότω,  
ὅπως ἂν εὐξώμαι πρὸ τῶν σοφισμάτων  
ἀγῶνα κρίναι τόνδε μουσικώτατα·  
ὕμεῖς δὲ ταῖς Μούσαις τι μέρος ὑπάσατε.

<sup>304</sup>Cfr. Dunbar 1995, pag. 150.

sacrificio”<sup>305</sup>. Il sacrificio in questione, come fa notare Zanetto<sup>306</sup>, è quello consueto nell’atto di fondazione delle colonie, che i protagonisti degli *Uccelli* compiranno non appena avranno trovato il luogo opportuno per fondare la nuova città, mentre, in questo caso, il mirto sarebbe un ornamento rituale della futura vittima sacrificale.

Pertanto si può affermare che il mirto è pianta d’uso comune nella prassi dell’azione sacra sia che si tratti di una preghiera di un singolo o di un gruppo di persone sia che ci si riferisca ad un sacrificio.

Un altro uso della pianta del mirto si ritrova nella supplica e ne abbiamo testimonianza nell’*Alceste* euripidea<sup>307</sup>. In questa scena l’ancella sta narrando di come Alceste, prima di morire per Admeto, si sia recata presso gli altari di Estia e le abbia rivolto una preghiera per proteggere i propri figli, dopo aver incoronato gli altari con rametti di mirto.

Come avevamo già detto nel primo capitolo, il mirto, inoltre, era una pianta sacra a diverse divinità, quali Demetra e Afrodite, e sulla base dei testi sappiamo che veniva utilizzato in diversi tipi di rituali quali preghiere, sacrifici, ma anche in cerimonie come matrimoni e funerali<sup>308</sup>.

Passiamo ora ad occuparci dell’uso delle torce all’interno del canto di Agatone, di cui si fa menzione al vv. 102:

Arist., *Thesm.*, vv. 101-103:

ΑΓ.: Ἱερὰν Χθονίαιν δεξάμεναι  
λαμπάδα, κοῦραι, ζῦν ἐλευθέρα  
πατρίδι χορεύσασθε βοάν.

La presenza delle torce all’interno dei rituali in onore a Demetra trova la sua origine

<sup>305</sup> Si veda in tal senso anche Arist., *Aves*, vv. 846-850:

Πε. ἴθι, ὤγάθι, οἱ πέμπω ς’ ἐγώ. (846,bis)  
οὐδὲν γὰρ ἄνευ σοῦ τῶνδ’ ἃ λέγω πεπράξεται. (847)  
ἐγὼ δ’ ἵνα θύσω τοῖσι καινοῖσιν θεοῖς,  
τὸν ἱερέα πέμψοντα τὴν πομπὴν καλῶ.  
παῖ παῖ, τὸ κανοῦν αἵρεσθε καὶ τὴν χέρνιβα. (850)

Nei versi successivi compare proprio lo ἱερεύς per svolgere le funzioni di rito per il sacrificio.

<sup>306</sup> Cfr. Zanetto 1987, pag. 189.

<sup>307</sup> Cfr. Eur., *Alc.*, vv. 170-174:

πάντας δὲ βωμούς, οἱ κατ’ Ἀδμήτου δόμους,  
προσῆλθε καῖεσσεψε καὶ προσήυξατο,  
πτόρθων ἀποσχίζουσα μυρσίνης φόβην,  
ἄκλαυτος ἀστένακτος, οὐδὲ τοῦπιόν  
κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.

<sup>308</sup> Si veda in tal senso Susanetti 2001, pag. 180.

nella ricerca da parte della dea della figlia Persefone, come ci ricorda l'inno omerico<sup>309</sup>.

La presenza di torce all'interno del rituale tesmoforico è riportata in questa commedia al v. 1152:

Arist., *Thesm.*, vv 1148-1154:

ἤχετ' ἐτ' εὐφρονες ἴλαοι,  
πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον,  
ἄνδρας ἴν' οὐ θέμις εἰσορᾶν (1150)  
ὄργια σέμν', ἵνα λαμπάσι<ν>  
φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν. (1152-54)

La formula οὐ θέμις εἰσορᾶν sembra riecheggiare la “terminologia tipica”<sup>310</sup> dei riti iniziatici: infatti nei misteri eleusini l'atto del vedere era riservato in prima istanza ai *mystai* e, in secondo luogo, agli *epoptai*. La formula di origine omerica οὐ θέμις la si ritrova infatti, ad esempio nelle *Baccanti* al v. 474:

Eur., *Bacchae*, vv. 469-474:

Πε. πότερα δὲ νύκτωρ σ' ἢ κατ' ὄμμ' ἠνάγκασεν.  
Δι. ὁρῶν ὁρῶντα, καὶ δίδωσιν ὄργια. 470  
Πε. τὰ δ' ὄργι' ἐστὶ τίν' ἰδέαν ἔχοντά σοι.  
Δι. ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν.  
Πε. ἔχει δ' ὄνησιν τοῖσι θύουσιν τίνα.  
Δι. οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.

Penteo sta discutendo con Dioniso, chiedendogli informazioni su rituali, che non è lecito che lui conosca in quanto non iniziato. Il divieto di divulgare il contenuto delle cerimonie è un dato ricorrente nelle pratiche culturali iniziatiche<sup>311</sup>, dove sembra

<sup>309</sup>Cfr. *Hymni Homeric, In Cererem*, vv. 47-50 e 59-61.

<sup>310</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 330.

<sup>311</sup>Si veda a tal proposito, per quel che riguarda i misteri eleusini *Hymni Homeric, In Cererem*, vv. 476-479:

ἐπέφραδεν ὄργια πᾶσι,  
Τριπτολέμῳ τε Πολυξείνῳ τ', ἐπὶ τοῖς δὲ Διοκλεῖ,  
σεμνά, τὰ τ' οὐ πῶς ἔστι παρεξ[ίμ]εν [οὔτε πυθέσθαι,]  
οὔτ' ἀχέειν· μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδὴν.  
Si veda anche Paus., *Graeciae Descriptio*, 1, 38,7:  
τὰ δὲ ἐντὸς τοῦ τείχους τοῦ ἱεροῦ τό τε ὄνειρον ἀπέιπε γράφειν, καὶ τοῖς οὐ τελεσθεῖσιν, ὁπόσων

accompagnarsi l'uso delle torce.

Arist., *Ranae*, vv. 313-314:

ΔΙ. Ἐγωγε, καὶ δάδων γέ με  
αὔρα τις εἰσέπνευσε μυστικωτάτη.

In questi versi sta entrando in scena il coro formato dagli iniziati ai misteri, che è in procinto di eseguire un canto nel nome di Iacco. Nei versi che seguono abbiamo un numero discreto di attestazioni dei termini δαῖς e di λαμπάς<sup>312</sup>. Con questa processione illuminata dalla luce delle fiaccole, spiega Bickley Rogers<sup>313</sup>, veniva portata una statua di Iacco dal tempio del dio lungo la Via Sacra fino al santuario di Eleusi. Anche a livello iconografico troviamo conferma dell'importanza delle torce nel rituale<sup>314</sup>.

L'uso delle torce e la processione facevano parte del “mystic drama enacted at Eleusis”<sup>315</sup> e servivano a celebrare la ricerca di Persefone da parte di Demetra, l'arrivo della dea ad Eleusi e il ritorno della figlia dalla dea. Nel testo delle *Tesmofoiazuse* l'uso delle torce non è evidentemente un richiamo al rito eleusino, ma si tratta di una pratica comune all'interno dei riti che riguardano il culto di Demetra.

Passiamo ora alla seconda parte di questo primo paragrafo e occupiamoci della questione dell'εὐφημία ovvero del ruolo della parola e del silenzio all'interno del rito greco.

### 2.1.2 Silenzio e parola nella pratica rituale greca

Questo paragrafo nasce da una difficoltà avvertita al momento della traduzione del testo delle *Tesmofoiazuse*. In tutte le edizioni che ho consultato espressioni quali εὐφημος ἔστω, εὐφημία ἔστω oppure εὐφημεῖν χρὴ vengono normalmente tradotte con formule che fungono da richiamo al silenzio, quale che sia il contesto, un'assemblea oppure uno più specificatamente rituale.

---

θέας εἴργονται, δηλαδὴ τοῦ μηδὲ πυθέσθαι μετεῖναι σφισιν.

<sup>312</sup>Il *ThLG* fornisce sette attestazioni per λαμπάς ed una sola per δαῖς. Λαμπάς compare ai vv. 131, 340, 350, 1087, 1098, 1362, 1525.

<sup>313</sup>Cfr. Bickley Rogers 1902, pag. 50.

<sup>314</sup>Cfr. Parker2005, pag. 350: “Eleusinian iconography depicts, one might almost say, torches, torches, nothing but torches”.

<sup>315</sup>Cfr. Richardson 1979, pag. 165.

Il problema deriva dal fatto che εὐφημέω vuol dire completamente altro: a livello etimologico significa<sup>316</sup> “parlare bene, correttamente” e si evolve in “pronunciare parole di buon augurio”. In LSJ<sup>317</sup> la nozione di silenzio deriverebbe dalla necessità di evitare parole sbagliate durante il rito. Non risulta, tuttavia, chiaro come sia possibile che un termine passi da un significato positivo, ovvero parlare bene e, quindi, dire qualcosa di buon augurio, ad uno che nega l’azione stessa, ovvero restare in silenzio.

Inoltre, ogni aspetto della vita sociale greca sembra avere un rapporto privilegiato con la parola, la quale veicola le azioni. Certamente si può evincere dai testi che non fosse esclusa la possibilità di una comunicazione di tipo non prettamente verbale e che la gestualità potesse comunicare messaggi e idee; pensiamo, ad esempio, alle *Leggi* platoniche<sup>318</sup>, dove il filosofo ha ben chiaro che la danza e la musica, ad esempio, possono avere un contenuto negativo e immorale.

È altresì chiaro che, come afferma Suárez de la Torre<sup>319</sup>, la pratica rituale greca è composta di parole ed azioni e che non conta solamente ciò che viene detto o compiuto, ma anche come una determinata cosa sia detta o fatta. Colpisce comunque la possibilità presentata in LSJ secondo la quale il senso di εὐφημία sarebbe quello di non dire qualcosa per evitare di dire qualcosa di sbagliato. Ma il concetto di “pronunciare le parole sbagliate, dire qualcosa di cattivo augurio” in greco viene espresso dal termine δυσφημία. C’è anche un termine che definisce qualcosa di detto come recante danno, ovvero la βλασφημία, che ha da subito assunto, nel lessico religioso, un significato di offesa agli dei.

In prima istanza il significato di “parlare bene, correttamente” sembra poter riguardare l’efficacia dell’atto stesso. Secondo questa ipotesi si potrebbero collegare, in ambito rituale, formule quali εὐφημος ἔστω, εὐφημία ἔστω oppure εὐφημεῖν χρῆ al fatto che il rito necessita di una serie di azioni ed espressioni che ne sanciscono la validità e la sua riuscita. Per vedere se ciò si realizza veramente, possiamo confrontarci con una pratica greca di ambito giudiziario, quale l’ὄρκος, che è, per sua natura, pervaso di elementi religiosi. Per quel che concerne il giuramento, ciò che conta non è solo la parola, ma che sia ben pronunciata con una gestualità

---

<sup>316</sup>Cfr. DELG, pag. 1195 s.v.: φημί.

<sup>317</sup> LSJ, pag. 736 εὐφημέω: “avoid all unlucky words, during sacred rites: hence, as the surest mode of avoiding them, keep a religious silence”.

<sup>318</sup>Cfr. Plat., *Leges*, VII, 798 e 4-7:

ΑΘ. Οὐκοῦν, φαμέν, ἄπασαν μηχανητέον μηχανὴν ὅπως 798.e.5 ἂν ἡμῖν οἱ παῖδες μήτε ἐπιθυμῶσιν ἄλλων μιμημάτων ἅπτεσθαι κατὰ ὀρχήσεις ἢ κατὰ μελωδίας, μήτε τις αὐτοὺς πείσῃ προσάγων παντοίας ἡδονάς·

In questo passo l’Ateniese proporrà di consacrare ogni danza attraverso un calendario delle feste stabilendo un canone di danze positivo al quale ogni cittadino deve attenersi.

<sup>319</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007 pag. 43.

ben precisa, ovvero, come afferma Manuela Giordano, che abbia le caratteristiche per essere definita “efficace”<sup>320</sup>. L’*ὄρκος*, in età arcaica, ma anche in età classica, era pervaso da un profondo valore religioso, anzi è, insieme alla preghiera, uno degli elementi di quello che siamo soliti definire *ῥσιος*, ovvero il “sacro”, inteso nel rapporto degli uomini con gli dei. Non a caso il giuramento nella sua fase arcaica ha valore non solo probatorio, ma vi è una corrente di studio che ritiene che avesse anche efficacia decisoria<sup>321</sup> nell’ambito dei processi<sup>322</sup> in fase pregiudiziale. Si tratta, dunque, di un enunciato performativo, nel senso in cui dire una cosa corrisponde anche a farla, come nel caso della maledizione<sup>323</sup>. Se ci volgiamo ora al rituale, possiamo dire che vi sia una differenza sostanziale tra una preghiera ad esempio e una maledizione? Sicuramente ha ragione Manuela Giordano<sup>324</sup> quando afferma che la preghiera non è un atto performativo, perchè si limita a mettere in contatto la realtà degli uomini col mondo divino, mentre lo sono la maledizione ed il giuramento, che si propongono di avere effetti sulla realtà degli uomini.

Se, pertanto, nel caso dell’*εὐφημία* e del suo rapporto con la preghiera non si può fare ricorso alla categoria dell’efficacia, intesa come un effetto immediato sulla realtà, non va dimenticato nemmeno che, senza di essa, il rito rischierebbe di non essere accettato. Per questo si potrebbe ritenere che *εὐφημία* si riferisse al fatto che le formule di rito dovessero essere pronunciate correttamente. A questo sembra indirizzare l’analisi di *δυσφημία* e derivati nelle attestazioni all’interno dei corpora dei poeti epici, dei tragici, di Aristofane, degli oratori Lisia, Isocrate e Demostene, oltre che di Platone.

Questi sono i risultati per un totale di tredici attestazioni<sup>325</sup>:

a. *δυσφημεῖν* (1x): Eur., *Heraclidae*, v. 600;

<sup>320</sup>Si veda Giordano 1999 nella seconda sezione della Bibliografia.

<sup>321</sup>Cfr. Gernet 2000.

<sup>322</sup>Cfr. Hom., *Il.*, XXIII, vv. 439-441:

Ἀντίλοχ’ οὐ τις σείο βροτῶν ὀλοώτερος ἄλλος·  
ἔρρ’, ἐπεὶ οὐ σ’ ἔτυμόν γε φάμεν πεπνυσθαι Ἀχαιοί.(440)  
ἀλλ’ οὐ μὲν οὐδ’ ὥς ἄτερ ὄρκου οἴση ἄεθλον.

E ancora *Il.*, XXIII, vv. 579-585:

εἰ δ’ ἄγ’ ἐγὼν αὐτὸς δικάσω, καὶ μ’ οὐ τινά φημι  
ἄλλον ἐπιπλήξειν Δαναῶν: ἰθεῖα γὰρ ἔσται. 580  
Ἀντίλοχ’ εἰ δ’ ἄγε δεῦρο διοτρεφές, ἦ θέμις ἐστί,  
στάς ἱππων προπάροιθε καὶ ἄρματος, αὐτὰρ ἱμάσθλην  
χερσὶν ἔχε ῥαδινήν, ἥ περ τὸ πρόσθεν ἔλαυνες,  
ἱππων ἀψάμενος γαιήοχον ἐννοσίγαιον  
ὄμνυθι μὴ μὲν ἔκων τὸ ἐμὸν δόλω ἄρμα πεδῆσαι. 585.

<sup>323</sup>Cfr. Giordano 1999, pagg. 13-17.

<sup>324</sup>Cfr. Giordano 1999, pag. 22.

<sup>325</sup>Cfr. ThLG.

- b. δυσφημεῖς (2x): Eur., *Hecuba*, v. 181 e Soph., *Electra*, v. 1182;
- c. δυσφημίαις (1x): Soph., *Philoctetes*, v. 10;
- d. δυσφημίας (1x): Soph., *Fragmenta* (edizione di Radt), fr. 178\* v. 2;
- e. δυσφήμοιο (1x): Hes., *Opera et Dies*, v. 735;
- f. δυσφήμοις (1x): Aesch., *Fragmenta* (edizione di Radt), Tetralogia 40 Tragedia C fr. 450 v. 2;
- g. δύσφημον (2x): Eur., *Fragmenta* (edizione di Kannicht), fr. 12 v. 145 e Plat., *Hippias major* 293a 5;
- h. δύσφημος (1x): Eur., *Andr.* v. 1144;
- i. δυσφήμους (1x): Eur., *Hec.* v. 194;
- l. δυσφημοῦσα (1x): Aesch., *Ag.*, v. 1078;
- m. δυσφημῶ (1x): Soph., *Electra*, v. 905.

In particolare si rivela particolarmente interessante il primo caso, tratto dagli *Eracliidi* di Euripide:

Eur., *Heraclidae*, vv. 599-601:

καὶ ζῶσ' ὑφ' ἡμῶν καὶ θανοῦσ' ἔσσι πολὺ.  
καὶ χαῖρε· δυσφημεῖν γὰρ ἄζομαι θεῶν (600)  
ἦι σὸν κατῆρκεται σῶμα, Δῆμητρος κόρην.

Sono proprio il contesto e i termini presenti nel passo ad attirare la nostra attenzione. Machaira ha deciso di sacrificarsi per il bene della stirpe dei figli di Eracle, per permettere loro di vincere la battaglia contro Euristeo. Il contesto, dal quale partono le parole di Iolao, è religioso per la presenza del verbo κατάρχομαι, il cui significato è quello di consacrare, ma soprattutto per la presenza di ἄζομαι, il cui senso è quello del timore riverenziale che si prova in presenza degli dei.

È proprio tale sentimento provocato dalla presenza di un dio a causare il silenzio, ma perchè si dovrebbe usare εὐφημία e non σιγή o σιωπή per esprimerlo? Può essere opportuno accantonare per il momento la questione che riguarda direttamente l'εὐφημία ed analizzare prima la macroquestione della comunicazione all'interno della pratica rituale per rivolgerci al tema del silenzio all'interno della



stessa, cercando in ultima istanza di comprendere meglio il senso dell'ἐὐφημία medesima.

Nell'introduzione<sup>326</sup> del volume da lei edito, dove si trova un suo contributo sugli interventi normativi nei rituali<sup>327</sup>, Eftychia Stavrianopoulou analizza l'aspetto comunicativo del rito nei paragrafi *Ritual as communication: changes in ritual and their impact on communication* e *Communication as ritual* all'interno di una prospettiva di tipo "dinamico", partendo dalla concezione della pratica rituale come assolutamente non statica, bensì soggetta a mutamenti nel corso del tempo. Questi mutamenti possono portare ad una trasformazione pressochè completa del rito stesso, quanto solamente ad un cambiamento di uno o più elementi del medesimo. La concezione dinamica del rito porta la studiosa a definire il rito come "schematised actions in an interpersonal and social context with clearly delineated beginnings and endings (*frame*) that marks them as distinct events"<sup>328</sup>. Per la studiosa, dunque, la "performance" del rito sarebbe compiuta "in a stylized way"<sup>329</sup>, che avrebbe lo scopo di attrarre l'attenzione dei destinatari e di porre l'accento sul messaggio del rituale. Tutto ciò si attuerebbe, seguendo il discorso della studiosa, attraverso i *media* di corpo, lingua e gesti, grazie ai quali il "copione"<sup>330</sup> viene interpretato in modo da soddisfare il pubblico, o persuaderlo, oppure, più semplicemente, coinvolgerlo col sacro. In questo modo i rituali diventano "performative and communicative".

Va detto che questo tipo di interpretazione dell'atto rituale mi sembra eccessivo, ed iperrazionalistico. È altresì vero che i vari momenti del rito, nel caso greco, presentano una sequenza di azioni che vanno compiute in un certo ordine, ma il concetto stesso di "performance" impedisce che si possa parlare di una stilizzazione totale dell'atto stesso, soprattutto se pensiamo al fatto che, in Grecia, mancano completamente testi cosiddetti sacri e che ogni performance non scritta non può mai essere uguale a se stessa, pur essendo generalmente accettata dal gruppo che la compie.

La questione anzitutto da porsi è la seguente: cosa intendiamo, per quel che riguarda la Grecia arcaica e classica, per comunicazione rituale?

Comunicare non si risolve in questo caso solamente nell'aspetto di consegna di un messaggio, ma soprattutto in quello di "prendere parte", di "comune": le azioni rituali prendono il loro significato dal riconoscimento che il gruppo sociale, che

---

<sup>326</sup>Si veda in tal Stavrianopoulou 2006, pag. 7-22.

<sup>327</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 131-149.

<sup>328</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 7.

<sup>329</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>330</sup>Cfr. Stavrianopoulou 2006, pag. 8, dove la studiosa si serve del termine "the script".

le agisce, riconosce loro. Pertanto la comunicazione va analizzata in due direzioni, come fa Stavrianopoulou, ovvero il rituale come comunicazione e la comunicazione come rituale. Intendo concentrarmi maggiormente sulla seconda parte, dal momento che stiamo analizzando la questione del silenzio nel rituale.

Quale che sia il “messaggio”, la comunicazione ha diverse forme con cui viene effettivamente espressa. Non abbiamo solo la parola, ma anche i gesti, i movimenti, i suoni della musica e del canto, il τὸ τῆς ᾠδῆς γένος, che Platone nelle *Leggi* ha definito εὐφημον<sup>331</sup>. In questo passo l’εὐφημία viene definita come la condizione necessaria per il modello di canto che si vuole creare, contro il mal costume dei cori che, nei momenti dei sacrifici, rivolgono ogni tipo di βλασφημία sulle offerte<sup>332</sup>.

Tra i vari mezzi comunicativi che vengono utilizzati come collochiamo il silenzio? Nel contesto dell’epifania di un dio esso indica timore riverenziale, che si deve ad una divinità. Pensiamo all’*Inno a Demetra*.

*Hymni Homerici, In Cererem*, vv. 275- 283:

Ὡς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε (275)  
γῆρας ἀπωσαμένη, περί τ’ ἀμφί τε κάλλος ἄητο·  
ὁδμή δ’ ἱμερόεσσα θυθέντων ἀπὸ πέπλων  
σχίδνατο, τῇλε δὲ φέγγος ἀπὸ χροὸς ἀθανάτοιο  
λάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενήνοθεν ὤμους,  
αὐγῆς δ’ ἐπλήσθη πυκινὸς δόμος ἀστεροπῆς ὥς. (280)  
βῆ δὲ διέκ μεγάρων, τῆς δ’ αὐτίκα γούνατ’ ἔλυντο,  
δηρὸν δ’ ἄφθογγος γένετο χρόνον, οὐδέ τι παιδὸς  
μνήσατο τηλυγέτοιο ἀπὸ δαπέδου ἀνελέσθαι.

Demetra sta parlando a Metanira dopo aver istituito i Misteri Eleusini. La reazione della donna è quella tipica di chi, per timore, non riesce a proferire alcun suono. Come fa notare Suárez de la Torre, vi sono molte scene di silenzio all’interno dell’inno a Demetra, “que no sólo tienen que ver con el temor religioso y que se encuadran en la constelación paradigmática que el Himno ofrece del ritual eleusino

<sup>331</sup>Cfr. Plat., *Leg.*, 800e 11.

<sup>332</sup>Plat., *Leg.*, 800 c5-d5:

ΑΘ. Ἐν τοίνυν τοῖς παρ’ ἡμῖν τόποις τοῦτ’ ἐστὶν ταῖς πόλεσι γιγνόμενον ὥς ἔπος εἰπεῖν σχεδὸν ὀλίγου πάσαις δημοσίᾳ γάρ τινα θυσίαν ὅταν ἀρχή τις θύσῃ, μετὰ ταῦτα χορὸς οὐχ εἷς ἀλλὰ πλῆθος χορῶν ἔχει, καὶ στάντες οὐ 800.d.1 πόρρω τῶν βωμῶν ἀλλὰ παρ’ αὐτοὺς ἐνίοτε, πᾶσαν βλασφημίαν τῶν ἱερῶν καταχέουσιν, ῥήμασί τε καὶ ῥυθμοῖς καὶ γοωδεστάταις ἀρμονίαις συντείνοντες τὰς τῶν ἀκρωμένων ψυχάς, καὶ ὅς ἂν διακρῦσαι μάλιστα τὴν θύσασαν παραχρῆμα 800.d.5 ποιήσῃ πόλιν, οὗτος τὰ νικητήρια φέρει.

(y de otros)<sup>333</sup>. Ai vv. 59-61 è Demetra stessa a zittirsi dopo che Ecate non ha potuto offrirle l'aiuto sperato. Successivamente, quando la dea si trova nella casa di Celeo, si rifiuta di sedersi sul trono e rimane zitta, ἄφθογγος, finchè Iambe non le offre uno sgabello e coi suoi motteggi induce la dea al sorriso e poi a rivolgere la parola agli astanti. Come fa notare Richardson, tutta la scena configura un modello dei diversi elementi del rituale eleusino<sup>334</sup> e in questo momento il silenzio è una parte della prima fase che comporta la purificazione.

È proprio la purificazione un altro aspetto del sacro, che comporta una forma di silenzio religioso. Il μίσμα causa per chi ne è affetto una forma di emarginazione sociale, che si traduce nell'impossibilità di comunicare con la persona che ne è colpita<sup>335</sup>. Il caso più eclatante è quello di Oreste, che nell'*Ifigenia in Tauride* racconta del suo arrivo ad Atene e di come gli Ateniesi lo accolsero, offrendogli una mensa separata e riducendolo al silenzio<sup>336</sup> prima del processo da cui fu assolto.

Un altro momento del sacro in cui è coinvolto il silenzio è quello dei riti funebri<sup>337</sup>. Tale silenzio, afferma lo studioso spagnolo, non è significativo perchè sottolinea il dolore e l'aspetto lugubre della cerimonia, infatti vi sarebbero solo determinati momenti in cui esso è richiesto. Ad esempio, stando alla legislazione soloniana, si richiede silenzio nel momento dell'ἐκφορά, mentre è concesso di parlare al momento della πρόθεσις.

Nell'analisi tra silenzio e preghiera e su come venissero effettivamente pronunciate le preghiere, se ad alta voce o in silenzio, scrive Versnel<sup>338</sup>: “for the time we can conclude by pointing out that prayers were often, if not primarily, said it loud, but that various circumstances made a silent prayer preferable”. Quali erano le circostanze? Le circostanze, prosegue lo studioso si riferirebbero al fatto che la persona in preghiera avvertisse una forte difficoltà a rendere pubbliche questioni di materia strettamente privata, riferendosi ad un passo di Libanio<sup>339</sup>. Suárez De

<sup>333</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007, pag. 45.

<sup>334</sup>Cfr. Richardson 1979, pag. 211ss.

<sup>335</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007, pag. 45.

<sup>336</sup>Cfr. Eur., *Iph. Taur.*, vv. 947-960. In particolare si vedano i vv. 949-954:

οἱ δ' ἔσχον αἰδῶ, ξένια μονοτράπεζά μοι  
παρέσχον, οἴκων ὄντες ἐν ταῦτ' ὀστέγει, 950  
σιγῇ δ' ἔτεκτίναντ' ἀπρόσφθεγκτόν μ', ὅπως  
δαιτός τ' ὀνάμην πώματός τ' αὐτῶν δίχα,  
ἐς δ' ἄγγος ἴδιον ἴσον ἅπασι Βακχίου  
μέτρημα πληρώσαντες εἶχον ἡδονήν.

<sup>337</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007, pagg. 51ss.

<sup>338</sup>Cfr. Versnel 1981, pagg. 28.

<sup>339</sup>Cfr. *op. cit.*, pag. 26. Cfr. Lib., 30, 52:

(52.) Ἦν σοι, βασιλεῦ, κηρύξαι· μηδεὶς τῶν ὑπ' ἐμοὶ νομιζέτω θεοὺς μηδὲ τιμάτω μηδὲ αἰτεῖτω τι παρ' αὐτῶν μὴ θ' ἑαυτῷ μὴ τε παισὶν ἀγαθὸν πλὴν εἰ σιγῇ τε καὶ λανθάνων.

la Torre<sup>340</sup> si rivela molto critico nei confronti di questa considerazione e critica Versnel per aver collegato al mondo greco arcaico e classico quanto espresso da Libanio, che, scrivendo nel IV d. C., viveva in un'epoca in cui il Cristianesimo era dominante nei confronti del paganesimo, di cui il retore fu uno strenuo difensore.

Abbiamo visto come il silenzio sia un modo di comunicazione del rituale, ma ora torniamo all'εὐφημία. Come si collega al silenzio? Soprattutto si può collegare? Da una voce della *Suda*<sup>341</sup> veniamo informati che il termine εὐφημία nei testi comici viene utilizzato, per lo più, in presenza di un'εὐχή<sup>342</sup>. Secondo Suárez de la Torre, il termine mantiene sempre il significato di “dire cose di buon augurio”. Un altro caso lo troviamo, ad esempio, ai vv. 237 ss. degli *Acarnesi*, dove Diceopoli si appresta a celebrare le Dionisie Rurali.

Arist., *Ach.*, vv. 237-244:

ΔΙ. Εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

ΧΟ. Σῖγα πάς. Ἠκούσατ', ἄνδρες, ἄρα τῆς εὐφημίας·

Οὗτος αὐτός ἐστιν ὃν ζητοῦμεν. Ἀλλὰ δεῦρο πάς  
ἐκποδών· θύσων γὰρ ἀνὴρ, ὡς ἔοικ', ἐξέρχεται. (240)

ΔΙ. Εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

Πρόνθ' εἰς τὸ πρόσθεν ὀλίγον, ἢ κανηφόρος.

Ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.

Κατάθου τὸ κανοῦν, ὦ θύγατερ, ἵν' ἀπαρξώμεθα.

Si tratta di un passo in cui è difficile interpretare il vero senso di εὐφημία, ma anche in questo caso risulta difficile affidare al termine greco il valore di silenzio.

Per prima cosa è presente la voce σῖγα che funge da sola a richiamo al silenzio.

Olson, nella sua edizione degli *Acarnesi*<sup>343</sup>, scrive: “Lit. “Use words of good omen only!”, in practice “Keep silence” εὐφημία is routinely requested before any solemn or significant speech or activity”.

Risulta, però, chiaro che vi è netta distinzione in questo passo tra l'invocazione al silenzio - σῖγα - e l'invocazione all'εὐφημία che viene ripetuta prima e dopo la voce dell'imperativo di σιγάω. Nel testo tutto ciò risulta abbastanza chiaro e comporta

<sup>340</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007, pag. 48

<sup>341</sup>Cfr. *Suda*, ε 3797.

<sup>342</sup>Cfr. Arist. *Thesm.*, vv. 295ss.:

Εὐφημία ἔστω, εὐφημία ἔστω. Εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροι, καὶ τῷ Πλούτῳ, καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ, καὶ τῇ Κουροτρόφῳ, καὶ τῷ Ἑρμῇ, καὶ<ταῖς> Χάρισιν

<sup>343</sup>Cfr. Olson 2002, pag. 140.

non pochi problemi di traduzione. Diego Lanza<sup>344</sup> prova a risolvere la questione proponendo per εὐφημία la traduzione di “raccolimento” e nel commento<sup>345</sup> scrive: “Etimologicamente “usare parole di buon augurio”, di qui il significato liturgico di “restare in silenzio”. È il rituale invito dell’officiante che si accinge a celebrare un sacrificio”.

L’εὐφημία e l’atto di invocarla sembrano corrispondere ad una delle parti che compongono il rito. Ogni rituale necessita che le parole che dovranno essere recitate siano pronunciate in modo corretto, senza che chi si trova a parlare sbagli qualcosa. D’altronde, non si può certamente negare l’esistenza di forme di comunicazione non verbale e che un determinato gesto potesse avere un ben preciso valore, ma l’aspetto prettamente orale della cultura greca in età arcaica e classica spinge in direzione della centralità della parola, una parola che non si limita a descrivere, ma che ha valore attivo nei diversi ambiti della vita sociale, politica e religiosa. In questo senso credo che εὐφημία indichi questo nel rito, “il pronunciare correttamente e bene le parole che compongono il rituale”.

È altresì vero che la lingua italiana non possiede un modo diretto e lineare per esprimere il concetto di εὐφημία a meno di servirsi di parafrasi che danneggerebbero la traduzione. La scelta di “silenzio”, pur essendo a mio avviso scorretta, ha un unico vantaggio ovvero di essere estremamente evocativo di un momento molto solenne in campo religioso. Infatti, all’interno della liturgia cristiano-cattolica i momenti di maggiore importanza sono accompagnati da un profondo silenzio.

Va detto che, in ogni caso, entrambe le traduzioni offrono vantaggi e svantaggi, ma quest’ultima ha anche il difetto di schiacciare troppo il senso del termine greco su una prospettiva moderna, che non si confà alla pratica rituale greca.

Ora occupiamoci delle occorrenze del vocabolo εὐφημία nel testo delle *Tesmofoiazuse* di Aristofane.

Ne abbiamo due: la prima compare a v. 39, quando compare il servo di Agatone sulla scena per preparare la venuta del padrone.

Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 39-45:

Εὐφημος πᾶς ἔστω λαός,  
στόμα συγκλήσας· ἐπιδημεῖ γὰρ (40)  
θίασος Μουσῶν ἔνδον μελᾶθρων  
τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν.

---

<sup>344</sup>Cfr. Lanza 2012, pag. 84

<sup>345</sup>Cfr. *op. cit.*, pag. 184.

Ἐχέτω δὲ πνοᾶς νήνεμος αἰθήρ,  
κύμα δὲ πόντου μὴ κελαδεῖτω  
γλαυκόν – (45)

A proposito di v. 39 scrive Prato: “rituale è l’invito ad osservare il silenzio prima di una cerimonia sacra o di una teofania, al fine di non disturbare la divinità invitata”<sup>346</sup>. L’idea del silenzio, però, viene espressa anche al verso successivo, quando il θεράπων invita il λαός a tenere chiusa la bocca, στόμα συγκλήσας. Anche in questo caso credo che si possa vedere altro in εὐφημος, si tratta della riverenza dovuta ad una figura divina che si sta per manifestare.

Un passo dell’*Edipo a Colono*, in cui compaiono a breve distanza εὐφημος e στόμα, ci può aiutare a comprendere il senso di questa occorrenza di εὐφημία .

Soph., *O.C.*, vv. 130-134:

καὶ παραμειβόμεσθ’ (130)  
ἀδέρκτως, ἄφώνως, ἀλόγως τὸ τᾶς  
εὐφάμου στόμα φροντίδος  
ιέντες· τὰ δὲ νῦν τιν’ ἥ-  
κειν λόγος οὐδὲν ἄζονθ’,  
ὄν ἐγὼ λεύσσω περὶ πᾶν οὕπω (135)  
δύναμαι τέμενος  
γνῶναι ποῦ μοί ποτε ναίει.

Edipo si è appena nascosto nel recinto sacro delle Erinni. Il coro degli abitanti di Colono è sulle sue tracce, perchè ha violato tale luogo. La riverenza e il timore - ἄζοντα - del coro viene espresso dagli avverbi di v. 131 che fanno sì riferimento al silenzio, ma ai vv. 132-133 l’espressione indica il pronunciare suoni - στόμα ιέντες- di un pensiero εὐφάμου. Anche in questo caso credo che il significato dell’aggettivo non si risolva in “silezioso”, ma in “ben pronunciato” ovvero consone al soggetto cui ci si rivolge.

In ogni caso ci possiamo chiedere quale sia il motivo per cui il servo di Agatone si rivolga al λαός invitandolo ad essere εὐφημος. È la situazione comica a richiedere una formula così solenne per aumentare la portata parodica della scena. Agatone appare sulla scena trascinato su una lettiga in una perfetta epifania comica. Inoltre è tratteggiato come guerriero; non a caso il servo lo definisce a v. 50 πρόμος

---

<sup>346</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 151.

ἡμέτερος, che deriva dal lessico militare ed ha valenza di condottiero. Agatone è condottiero di quel λαός - termine che designa il popolo in armi che costituisce l'esercito<sup>347</sup> - invocato all'inizio. La presenza di εὐφημία in questo passo, data la sua importanza nella pratica rituale specie in presenza di divinità, funge da primo segnale della parodia e, data proprio la sua natura, ne ingigantisce la portata. Il poeta Agatone si presenta sulla scena come un dio guerriero annunciato dal proprio servo. Il contesto comico della scena verrà enfatizzato successivamente dalle continue interruzioni di Mnesiloco e dalle sue battute a sfondo sessuale.

Ora rivolgiamo la nostra attenzione alla seconda occorrenza del termine εὐφημία nella nostra commedia. Esso compare all'inizio dell'Assemblea delle Donne e viene invocata dall'Aralda.

Arist., *Thesm.*, vv. 295-311 ss.:

Εὐφημία ἔστω, εὐφημία ἔστω. Εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροι, καὶ τῷ Πλούτῳ, καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ, καὶ τῇ Κουροτρόφῳ, καὶ τῷ Ἑρμῇ, καὶ ταῖς Χάρισιν, ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα ποῆσαι, πολυωφελῶς μὲν ἑτῇ πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχερῶς δ' ὑμῖν αὐταῖς. Καὶ τὴν δρῶσαν καὶ ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην νικᾶν. Ταῦτ' εὐχεσθε, καὶ ὑμῖν αὐταῖς τάγαθά. Ἰὴ παιῶν, ἰὴ παιῶν, ἰὴ παιῶν. Χαίρωμεν.

Il termine qui compare in presenza di una preghiera e ha il significato di “parlare bene, dire cose di buon augurio”, come ricorda Suárez De La Torre<sup>348</sup>. La parodia dell'Assemblea inscenata nelle *Tesmoforiazuse* necessita del linguaggio burocratico ufficiale. Per questo l'Aralda si rivolge al Coro con il lessico proprio della politica ateniese. In seguito a questa sezione di prosa vengono innalzate dal coro delle preghiere e successivamente le maledizioni, così come avveniva nelle riunioni dell'ἐκκλησία ateniese. La presenza di εὐφημία serve a certificare l'originalità della parodia, ovvero permette di collegare questa scena a quella propria della vita politica ateniese. Ancora una volta questo vocabolo greco, data la sua importanza nei contesti politico-religiosi, svolge il ruolo di segnale di una messa in scena di tipo parodico. Se l'epifania di Agatone serviva a mettere in ridicolo la sua poesia, così ora la scena dell'ἐκκλησία ateniese viene ridicolizzata dal fatto che sono le donne a gestire il consesso e in questo giace l'aspetto che suscita il riso negli spettatori.

---

<sup>347</sup>Cfr. LSJ, *S* s.v., pag. 1029-1030 e DELG, *s.v.*, pagg. 619-620.

<sup>348</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007, pag. 48.

## 2.2 L'azione dissacrante del Parente di Euripide

Scopo di questo paragrafo è analizzare l'azione del Parente di Euripide all'interno della commedia delle *Tesmofoiazuse* e cercare di comprendere come questa si relazioni col sacro.

L'attenzione si focalizzerà, in particolare, su due aspetti. Il primo prenderà in considerazione l'azione di Mnesiloco all'interno del Thesmophorion. Ci occuperemo in prima istanza della violazione del rito operata del Parente, che, travestito da donna, accede ad una festa a cui non potrebbe partecipare. Cercheremo di mostrare che non si tratta della semplice profanazione fisica di un rito, ma anche che il Parente, con la sua orazione in difesa del poeta tragico, mina i valori cardini, su cui poggia la festa delle dee tesmofore.

Nella seconda sezione, invece, ci occuperemo del “cattivo uso”<sup>349</sup> che Mnesiloco fa del coltello del sacrificio, la μάχαιρα, che viene utilizzata come arma e strumento di minaccia dal Parente dopo essere stato scoperto dalle donne<sup>350</sup>. A tal proposito verrà proposta un'analisi dell'oggetto in questione e, successivamente, si passerà in rassegna una serie di usi non consoni dello stesso.

### 2.2.1 La violazione del rito

Ai vv. 279 il Parente, in abiti femminili, si ritrova nel Thesmophorion, dove sta per aver luogo l'assemblea che deve decidere delle sorti di Euripide. Per perorare la causa del poeta dopo il rifiuto di Agatone, Mnesiloco viola la festa<sup>351</sup> a cui, in quanto uomo, non potrebbe prendere parte.

L'atto di cui si rende protagonista è, dal punto di vista giuridico e religioso, estremamente grave, non a caso anche nella commedia viene convocato un pritane per giudicare le sue azioni. In poesia uno dei casi più eclatanti di violazione di un rito religioso è rappresentato dalle *Baccanti* euripidee dove il protagonista Penteo finisce con l'essere fatto a pezzi dalle donne. In questo caso, però, alla profanazione del rituale si aggiunge la punizione per non aver riconosciuto in Dioniso un dio. In questo caso, inoltre, è significativo non solo il fatto di per sé e ciò che ne consegue,

---

<sup>349</sup>Cfr. Marrucci 2004.

<sup>350</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 692-695:

Κη. κέκραχθι. τοῦτο δ' οὐδέποτε σὺ ψωμιεῖς,  
ἦν μὴ μ' ἀφῆτ'. ἀλλ' ἐνθάδ' ἐπὶ τῶν μηρίων  
πληγὲν μάχαιρα τῆδε φοινίκας φλέβας  
καθαίματ' ὥσει βωμόν. (695)

<sup>351</sup>Per quel che concerne la festa la fonte antica più importante è uno scolio ai *Dialogi meretricii* di Luciano. Cfr. Rabe 1971, pag. 275.



ma anche il discorso successivo del Parente, che attacca i valori cardine, sui quali si fonda la festa.

Non a caso si può parlare in questo caso specifico di una doppia violazione: non si tratta solamente di aver profanato con la propria presenza un rituale religioso, ma anche uno spazio che è connotato dal genere. Si tratta di una festa, a cui potevano prendere parte unicamente le donne ateniesi sposate. Il diventare “tesmoforiazusa” era sancito di fatto dal matrimonio e vi sono degli studiosi che ritengono il maggior marchio di disgrazia per una cittadina colta in fragranza di adulterio dal marito fosse proprio l’esclusione dalla festa, come ci segnala Parker<sup>352</sup>.

Aeschin., I, 183:

Ὁ δὲ Σόλων ὁ τῶν νομοθετῶν ἐνδοξότατος γέγραπεν ἀρχαίως καὶ σεμνῶς περὶ τῆς τῶν γυναικῶν εὐκοσμίας. Τὴν γὰρ γυναικίκα ἐφ’ ἧ ἂν ἄλῳ μοιχὸς οὐκ ἔῃ κοσμεῖσθαι, οὐδὲ εἰς τὰ δημοτελῆ ἱερὰ εἰσιέναι, ἵνα μὴ τὰς ἀναμαρτήτους τῶν γυναικῶν ἀναμειγνυμένη διαφθείρῃ. ἔαν δ’ (5) εἰσὶν ἡ κοσμηῇται, τὸν ἐντυχόντα κελεύει καταρρηγνύναι τὰ ἱμάτια καὶ τὸν κόσμον ἀφαιρεῖσθαι καὶ τύπτειν, εἰργόμενον θανάτου καὶ τοῦ ἀνάπῃρον ποιῆσαι, ἀτιμῶν τὴν τοιαύτην γυναικίκα καὶ τὸν βίον ἀβίωτον αὐτῇ παρασκευάζων.

Il testo cui fa riferimento Parker non cita direttamente la festa di Demetra Tesmofora, ma allude alle azioni sacre pubbliche, che verrebbero vietate ad ogni donna colta in fragranza di adulterio, οὐδὲ εἰς τὰ δημοτελῆ ἱερὰ εἰσιέναι. Si può aggiungere che questa festa aveva un carattere pubblico, dal momento che vi prendevano parte tutte le donne ateniesi sposatesi con cittadini ateniesi. Inoltre ogni attività politica veniva sospesa in occasione della celebrazione.

In ogni caso, al di là di questa questione che è ancora dibattuta dagli studiosi, si può affermare che le Tesmoforie fossero collegate alla fertilità della terra e della donna, custode dell’οἶκος, che avrebbe generato le generazioni successive di cittadini ateniesi<sup>353</sup>. Si trattava, con ogni probabilità, della maggiore interruzione della routine delle donne di Atene, le quali, per i tre giorni della durata della festa, “assumevano” il controllo della città. Ogni attività della πόλις veniva sospesa e le donne si riunivano nel Thesmophorion<sup>354</sup>. Inoltre il rituale era coperto dal segreto,

---

<sup>352</sup>Cfr. Parker2005, pag. 271.

<sup>353</sup>Cfr. Parker2005, pag. 278.

<sup>354</sup>Per un quadro più esaustivo della festa rimando al prossimo capitolo. Si veda comunque, oltre a Parker2005, pagg 270-290, Marcel Detienne 1982, pagg. 131-149.

come ci ricordano non solo il v. 472 della commedia<sup>355</sup>, ma anche i vv. 442-444 delle *Ecclesiazuse*<sup>356</sup>.

La percezione che noi abbiamo del rituale dalle fonti è che fosse tenuto in grande considerazione. Ai cittadini maschi era richiesto di contribuire per la festa “as a liturgy”<sup>357</sup>. Lisia nella *Per l’uccisione di Eratostene* ci presenta come estremamente disdicevole il comportamento della moglie di Eufileto, che si accordò con la madre di Eratostene proprio durante le celebrazioni delle Tesmoforie<sup>358</sup>.

Come sostiene Bowie<sup>359</sup>, la violazione del Parente di un rito considerato così importante dipende da una situazione “rovesciata”. Nella commedia le donne, a causa della sospensione di ogni attività tipicamente maschile, hanno preso possesso della πόλις. Decidono di mettere a giudizio Euripide, nonostante i tribunali non siano attivi, arrogandosi di fatto la funzione giudiziaria.

L’azione del Parente prende spunto da una situazione di stallo. Agatone si è rifiutato di aiutare Euripide, che necessita di qualcuno per perorare la propria causa di fronte alle donne. È a questo punto che interviene Mnesiloco offrendosi volontario per travestirsi ed intrufolarsi tra le donne.

Il tema della violazione di un rito è presente nella letteratura e nella vicenda di Mnesiloco abbiamo una ripresa del paradigma delle sventure che possono colpire coloro che tentano di infiltrarsi all’interno di celebrazioni rituali a loro interdette. L’esempio più vicino a quello rappresentato da Aristofane lo troviamo in Erodoto.

<sup>355</sup>Cfr., Arist., *Thesm.*, vv. 470-472:

μισῶ τὸν ἄνδρ’ ἐκεῖνον, εἰ μὴ μαίνομαι. (470)  
ὅμως δ’ ἐν ἀλλήλαιοι χρηθ’ δοῦναι λόγον·  
αὐταὶ γάρ ἐσμεν, κοῦδεμί’ ἔκφορος λόγου.

<sup>356</sup>Cfr. Arist., *Eccl.*, vv. 441-444:

Χρ. γυναῖκα δ’ εἶναι πρᾶγμα’ ἔφη νοβυστικὸν (441)  
καὶ χρηματοποιόν. κοῦτε τὰ πόρρητ’ ἔφη  
ἐκ Θεσμοφόροι ἐκάστοτ’ αὐτὰς ἐκφέρειν,  
σὲ δὲ καμὲ βουλευόντε τοῦτο δρᾶν αἰεί.

<sup>357</sup>Cfr. Parker2005, pagg 278. Si veda anche la testimonianza in tal senso di Iseo. Cfr. Is., 3,80:

(80) [Καὶ] ἐν τε τῷ δήμῳ, κεκτημένος τὸν τριτάλαντον οἶκον, εἰ ἦν γεγαμηκώς, ἡναγκάζετο ἂν ὑπὲρ τῆς γαμετῆς γυναικὸς καὶ θεσμοφόρια ἐστιᾶν τὰς γυναῖκας καὶ τᾶλλα ὅσα προσῆκε λητουργεῖν ἐν τῷ δήμῳ ὑπὲρ τῆς γυναικὸς ἀπὸ γε οὐσίας τηλικαύτης. Οὐ τοίνυν (5) φανεῖται οὐδὲν τούτων γεγενημένον οὐδεπώποτε· οἱ μὲν οὖν φράτερες μεμαρτυρήκασιν ὑμῖν· λαβὲ δὲ καὶ τὴν τῶν δημοτῶν τῶν ἐκείνου μαρτυρίαν. Per il testo di Iseo si veda Roussel 1960

<sup>358</sup>Cfr. Lys., 1.20:

(20.) πίστιν παρ’ ἐμοῦ λαβοῦσα μηδὲν πείσεσθαι κακόν, κατηγορεῖ πρῶτον μὲν ὡς μετὰ τὴν ἐκφορὰν αὐτῇ προσίοι, ἔπειτα ὡς αὐτὴ τελευτῶσα εἰσαγγεῖλει καὶ ὡς ἐκεῖνη τῷ χρόνῳ πεισθεῖη, καὶ τὰς εισόδους οἷς τρόποις προσιεῖτο, καὶ ὡς Θεσμοφορίαις ἐμοῦ ἐν ἀγρῷ ὄντος ὥχετο εἰς τὸ ἱερὸν μετὰ τῆς (5) μητρὸς τῆς ἐκείνου· καὶ τᾶλλα τὰ γενόμενα πάντα ἀκριβῶς (21.) διηγῆσατο. Per il testo di Lisia si veda Carey 2007.

<sup>359</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 209.

Hdt., *Hist.*, VI, 134.2<sup>360</sup>

Μετὰ δὲ τὴν μὲν ὑποθέσθαι, τὸν δὲ διερχόμενον ἐπὶ τὸν κολωνὸν τὸν πρὸ τῆς πόλιος ἐόντα τὸ ἔρκος Θεσμοφόρου Δῆμητρος ὑπερθορεῖν, οὐ δυνάμενον τὰς θύρας ἀνοῖξαι, ὑπερθορόντα δὲ ἰέναι ἐπὶ τὸ μέγαρον ὃ τι δὴ ποιήσοντα ἐντός, εἴτε κινήσοντά τι τῶν ἀκινήτων εἴτε ὃ τι δὴ κοτε πρήζοντα· πρὸς τῇσι θύρῃσι τε γενέσθαι καὶ πρόκατε φρίκης αὐτὸν ὑπελθούσης ὀπίσω τὴν αὐτὴν ὁδὸν ἵεσθαι, καταθρόσκοντα δὲ τὴν αἵμασιήν τὸν μηρὸν σπασθῆναι· οἱ δὲ αὐτὸν τὸ γόνυ προσπταῖσαι λέγουσι.

Erodoto sta descrivendo l'ultima parte della vita di Milziade. Nel tentativo di conquistare Paro, che si era alleata coi Persiani, incontra una schiava paria di nome Timo, ὑποζάκορος di Demetra e Persefone, che consiglia all'ateniese di scavalcare il recinto della dea, se intenzionato a conquistare la città. Il tentativo non va a buon fine, anzi Milziade riporta una grave ferita, che ne causerà la morte poco dopo<sup>361</sup>. La sacerdotessa non viene nemmeno punita, dal momento che la Pizia, interrogata dai Pari, non la considera nemmeno la causa della situazione e afferma che Milziade avrebbe fatto a breve una brutta fine.

Hdt., *Hist.*, VI, 135, 2-3:

Πάριοι δὲ πυθόμενοι ὥς ἡ ὑποζάκορος τῶν θεῶν Τιμὸν Μιλτιάδῃ κατηγγήσατο, βουλόμενοί μιν ἀντὶ τούτων τιμωρήσασθαι θεοπρόπους ἐς Δελφοὺς πέμπουσι, ὥς σφεας ἡσυχίῃ τῆς πολιορκίας ἔσχε· ἔπεμπον δὲ ἐπειρησμένους εἰ καταchrήσωνται τὴν ὑποζάκορον τῶν Θεῶν ὥς ἐξηγησαμένην τοῖσι ἐχθροῖσι τῆς πατρίδος ἄλωσιν καὶ τὰ ἐς ἔρσενα γόνον ἄρρητα ἱρὰ ἐκφήνασαν Μιλτιάδῃ. Ἡ δὲ Πυθίη οὐκ ἔα, φᾶσα οὐ Τιμοῦν εἶναι τὴν αἰτίην τούτων, ἀλλὰ δεῖν γὰρ Μιλτιάδην τελευτᾶν μὴ εὖ, φανῆναί οἱ τῶν κακῶν κατηγεμόνα. .

La sacerdotessa ha la grande colpa di aver introdotto Milziade agli ἄρρητα ἱρὰ a lui preclusi, ma è Milziade in quanto ha tentato di violare il santuario a subire a pagare il fio delle sue azioni.

Un altro esempio lo troviamo in Pausania. Durante la seconda guerra messenica, viene raccontato un episodio di poco antecedente la cosiddetta “Battaglia della Grande Fossa”, nel quale la guida dei Messeni, Aristomene, trovandosi a Egila in

---

<sup>360</sup>Per il testo di Erodoto si veda Nenci 1998.

<sup>361</sup>Cfr. Hdt., *Hist.*, VI, 136.3.

Laconia, tenta di catturare le donne, mentre celebrano la festa di Demetra, ma viene malmenato insieme ai suoi uomini e riesce a stento a fuggire<sup>362</sup>.

Dopo aver passato in rassegna alcuni esempi di violazioni di rituali in onore di Demetra possiamo ora ad un confronto con la figura di Penteo nelle *Baccanti* euripidee; cercheremo di mettere in risalto i punti comuni con la scena di Mnesiloco nelle *Tesmoforiazuse*. Negli esempi passati in rassegna abbiamo visto che il denominatore comune sta nel fatto che i protagonisti abbiano fallito malamente il loro scopo e, in particolare, Milziade abbia pagato con la vita il voler “spostare τῶν ἀκινήτων”, ovvero di venire a conoscenza di qualcosa a lui precluso.

Nelle *Baccanti* Dioniso si reca a Tebe sotto false sembianze per fondare i suoi misteri nella città. Questo è già un primo punto di contatto con la commedia. Si tratta, infatti, del travestimento, di cui non solo Dioniso si serve, ma anche lo stesso Penteo per introdursi tra le Baccanti<sup>363</sup>. L'abito di lino non è l'unico tratto della trasformazione del protagonista, ad esso si aggiungono μίτρα, θύρσος e νεβρίς<sup>364</sup>. L'atto di porre una pelle di cerbiatto era una prassi tipicamente compiuta sui novizi nel processo di iniziazione<sup>365</sup>. In tali riti il travestitismo aveva la funzione di spogliare l'iniziando della sua precedente identità, di modo da poterne assumere una nuova<sup>366</sup>.

È evidente, rispetto alla scena di Mnesiloco, la diversità dei due camuffamenti: il primo è una vestizione rituale, necessaria per chi intenda accedere a questo tipo di riti. Questo aspetto è molto importante per Seaford, dal momento che l'intera scena si configurerebbe, nella sua interpretazione, come un'iniziazione. Il secondo è,

<sup>362</sup>Cfr. Paus., *Graeciae Descriptio*, IV, 17,1-14:

ἔστι δὲ Αἰγίλια τῆς Λακωνικῆς, ἐνθα ἱερὸν ἴδρυται ἄγιον Δῆμητρος. ἐνταῦθα ἐπιστάμενος ὁ Ἀριστομένης καὶ οἱ σὺν αὐτῷ τὰς γυναῖκας ἀγούσας ἐορτὴν \*\* ἀμύνεσθαι τῶν γυναικῶν οὐκ ἄνευ τῆς θεοῦ προαχθῆσιν λαμβάνουσιν οἱ πολλοὶ τῶν Μεσσηνίων τραύματα μαχαίραις τε, αἷς τὰ ἱερεῖα αἱ γυναῖκες ἔθουσιν, καὶ ὀβελοῖς, οἷς τὰ χρέα ἔπειρον ὀπτῶσαι· τὸν δὲ Ἀριστομένην τύπτουσαι ταῖς δασι ζῶντα αἰροῦσιν. ἀπεσώθη δὲ ὅμως τῆς αὐτῆς ἐκείνης νυκτὸς ἐς τὴν Μεσσηνίαν. ἀφεῖναι δὲ αὐτὸν ἱερεῖα τῆς Δῆμητρος αἰτίαν ἔσχεν Ἀρχιδάμεια· ἀφῆκε δὲ οὐκ ἐπὶ χρήμασιν, ἀλλὰ ἐρῶσα ἔτυχεν αὐτοῦ πρότερον ἔτι, προῦφασίζετο δὲ ὡς Ἀριστομένης διακίουσας τὰ δεσμὰ ἀποδρὰς οἴχοιτο.

<sup>363</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv 820-824:

Πε. ἄγ' ὡς τάχιστα· τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ. (820)

Δι. στείλαι νυν ἄμφι χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.

Πε. τί δὴ τόδ' ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;

Δι. μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ.

Πε. εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ'· ὥς τις εἴ πάλαι σοφός.

<sup>364</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 825-835

<sup>365</sup>Cfr. Seaford 1981, pag. 258. Cfr. Harp., *Lex.* s.v. νεβρίζων: Δημοσθένης ἐν τῷ ὑπὲρ Κτησιφῶντος. οἱ μὲν ὡς τοῦ τελοῦντος νεβρίδα ἐνημμένον ἢ καὶ τοὺς τελομένους διαζωννύντος νεβρίσιν, οἱ δὲ ἐπὶ τοῦ νεβροῦς διασπᾶν κατὰ τινὰ ἄρρητον λόγον. ἔστι δὲ ὁ νεβρισμὸς καὶ παρὰ Ἀριγνώτῃ ἐν τῷ περὶ τῶν τελετῶν. Per il testo del *Lexicon in decem oratores atticos* si veda Dindorf 1969.

<sup>366</sup>Cfr. Seaford 1981, pag. 259.

invece, un “escamotage”, resosi necessario dal tipo di festa cui si intende partecipare. Penteo vuole comprendere quanto sta accadendo sul Citerone e per questo chiede informazioni a Dioniso.

Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 472-480:

Πε. τὰ δ' ὄργι' ἐστὶ τίν' ἰδέαν ἔχοντά σοι·  
Δι. ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν.  
Πε. ἔχει δ' ὄνησιν τοῖσι θύουσιν τίνα·  
Δι. οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.  
Πε. εὖ τοῦτ' ἐκίβδηλευσας, ἴν' ἀκοῦσαι θέλω. (475)  
Δι. ἀσέβειαν ἀσκοῦντ' ὄργι' ἐχθαίρει θεοῦ.  
Πε. ὁ θεός, ὅρᾳν γὰρ φῆις σαφῶς, ποῖός τις ἦν·  
Δι. ὁποῖος ἦθελ'. οὐκ ἐγὼ ἔασσον τόδε.  
Πε. τοῦτ' αὖ παρωχέτευσας, εὖ γ' οὐδὲν λέγων.  
Δι. δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν. (480)

Nel dialogo con Penteo Dioniso riesce ad eludere le domande del sovrano di Tebe sul tipo di celebrazioni, ma attrae comunque l'interesse del giovane, spingendolo ad intrufolarsi tra le Baccanti. Diversamente da Mnesiloco, però, il figlio di Agave è intenzionato a scacciare le donne dalla montagna e porre fine alla follia che Dioniso ha instillato nelle sorelle di Semele e nelle donne tebane<sup>367</sup>. Il dio, infatti, intende punire la famiglia della madre, che ha negato la sua natura divina dicendo che Semele aveva partorito un figlio da una relazione con un mortale e non con Zeus<sup>368</sup> e

<sup>367</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 778-786:

Πε. ἤδη τόδ' ἐγγύς ὥστε πῦρ ὑφάπτεται  
ὑβρισμα βακχῶν, φόγος ἐς Ἑλλήνας μέγας. 780  
ἀλλ' οὐκ ὀκνεῖν δεῖ· στεῖχ' ἐπ' Ἠλέκτρας ἰὼν  
πύλας· κέλευε πάντας ἀσπιδηφόρους  
ἵππων τ' ἀπαντᾶν ταχυπόδων ἐπεμβάτας  
πέλτας θ' ὅσοι πάλλουσι καὶ τόξων χερσὶ  
ψάλλουσι νευράς, ὥς ἐπιστρατεύσομεν 785  
βάκχαισιν· οὐ γὰρ ἀλλ' ὑπερβάλλει τάδε,  
εἰ πρός γυναικῶν πεισόμεσθ' ἃ πάσχομεν.

<sup>368</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 26-31:

ἐπεὶ μ' ἀδελφαὶ μητρός, ἀς ἦμιστ' ἐχρῆν,  
Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφυῖναι Διός,  
Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος  
ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους, 30  
Κάδμου σοφίσμαθ', ὦν νιν οὐνεκα κτανεῖν  
Ζῆν' ἐξεκαυχώωνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.

in particolare Penteo che non lo onora con dei sacrifici, come sarebbe opportuno<sup>369</sup>. Il giovane viene costretto a partecipare al rito in modo attivo e a vestirsi come una menade, mentre Mnesiloco deve, nei suoi piani, perorare la causa di Euripide presso le donne e, per farlo, deve vestirsi come una di loro. Tuttavia è interessante notare come entrambi i personaggi maschili, una volta giunti sul posto della celebrazione, entrino immediatamente nella parte, anche se in modo molto diverso tra loro. Mnesiloco nel dialogo con la serva tracia si fa dare prima delle focacce da offrire alla dea.

Arist., *Thesm.*, vv. 284-285:

ᾠ Θροῖττα, τὴν κίστην κάθελε, καὶ ἔξελε 285  
τὸ πόπανον, ὅπως λαβοῦσα θύσω τοῖν θεοῖν.

Le focacce facevano parte delle offerte rituali, insieme a olio, grano, miele e vino<sup>370</sup>. Successivamente rivolge alle divinità della festa un'irriverente preghiera e poi, come prescritto dalla festa, caccia la schiava, che, in quanto non cittadina ateniese, non può prendere parte all'Assemblea. Penteo, una volta travestitosi da baccante, giunto sul posto del rito, inizia a partecipare allo stesso e ha delle strane visioni e vede Dioniso con l'aspetto di un bue.

Eur., *Bacc.*, vv. 918-924:

Πε. καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,  
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλιν ἐπτάστομον· 920  
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς  
καὶ ζῶι κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.  
ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ· τεταύρωσαι γὰρ οὔν.  
Δι. ὁ θεὸς ὁμαρτεῖ, πρόσθεν ὦν οὐκ εὐμενής,  
ἔνσπονδος ἡμῖν· νῦν δ' ὁρᾷς ἄχρη σ' ὁρᾶν.

---

<sup>369</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 43-46:

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα  
Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότι,  
ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο 45  
ὠθεῖ μ' ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.

<sup>370</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 214.

Penteo partecipa, secondo Seaford<sup>371</sup>, delle visioni tipiche dei misteri. In questo consiste la punizione di Dioniso a danno del giovane sovrano che non lo riconosce come divinità. Si perpetra così l'inganno di Dioniso<sup>372</sup>, che intende punire il giovane e la sua famiglia come ci racconta il messaggero che descrive la fine del giovane<sup>373</sup>. È proprio la vendetta di Dioniso, che si realizza in modo completo: egli non solo punisce il giovane re per non averlo riconosciuto come dio, ma anche instaura i suoi misteri proprio a Tebe. Parlare delle *Baccanti* e di questa scena solamente come "rito di iniziazione" risulta abbastanza riduttivo. Penteo deve avere i tratti dell'iniziando per poter avere accesso alla celebrazione, inoltre è proprio attraverso l'iniziazione del figlio di Agave ai misteri che si perpetra il successo del dio, che solo così potrà essere riconosciuto come tale. Per questo Penteo indossa gli abiti di una menade, perchè questa deve essere la sua punizione: morire dovendo riconoscere l'errore commesso ai danni del dio, riconoscendolo come tale dopo aver preso parte ai misteri che il figlio di Semele istituisce a Tebe.

La violazione del rito è necessaria ai fini dell'inganno teso da Dioniso al re di Tebe, inoltre è lo stesso dio che invita Penteo e stimola la sua curiosità affinché si rechi sul monte ad osservare, di nascosto, le baccanti. Lo spazio del rituale profanato è completamente diverso da quello delle *Tesmoforiazuse*: nel caso della tragedia euripidea abbiamo un luogo di culto che è sì frequentato da donne<sup>374</sup>, ma di tutte le estrazioni sociali, non come quello della festa di Demetra e Persefone. Nel dionisismo il menadismo è svincolato dalla cittadinanza, non vi è limitazione in questo senso. Come dice Vernant<sup>375</sup>, "il dionisismo è innanzitutto, e per predilezione, cosa di donne. Le donne in quanto tali sono escluse dalla vita politica; la virtù religiosa che le qualifica ad avere, in quanto Baccanti, una parte predominante nel dionisismo è l'inverso di quell'inferiorità che le marca su un altro piano e che impedisce loro di partecipare - alla pari con gli uomini- alla direzione degli affari della città". È probabilmente solo questo aspetto di genere a rimanere comune: si

<sup>371</sup>Cfr. Seaford 1981, pagg. 258-260.

<sup>372</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 972-976:

Δι. δεινός σὺ δεινός καπὶ δειν' ἔρχημι πάθῃ,  
ὥστ' οὐρανῶι στηρίζον εὐρήσεις κλέος.  
ἔκτειν', Ἀγαυή, χεῖρας αἱ θ' ὁμόσποροι  
Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω 975  
τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὃ νικήσων δ' ἐγὼ  
καὶ Βρόμιος ἔσται. τᾶλλα δ' αὐτὸ σημαίνει.

<sup>373</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, 1078-1081:

ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὥς μὲν εἰκάσαι  
Διόνυσος, ἀνεβόησεν· ὦ νεάνιδες,  
ἄγω τὸν ὑμᾶς καὶ μὲ τὰ μὰ τ' ὄργια 1080  
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθ' ἐν.

<sup>374</sup>Si veda in tal senso Vernant 1970, pag. 361-379. In particolare

<sup>375</sup>Cfr. Vernant 1970, pag. 362-363.

tratta di rituali, che vedono la partecipazione esclusiva di donne, ma notevoli sono le differenze. Seguendo la linea tracciata da Vernant, possiamo vedere quanto sia forte il legame tra la religione cosiddetta “civica” e la festa di Demetra tesmofora. Non è, dunque, un caso che questo tipo di celebrazione cui contribuivano gli uomini fosse perfettamente legata al contesto della vita della πόλις, in cui “la vita religiosa appare integrata alla vita sociale e politica, di cui costituisce un aspetto”<sup>376</sup>. La festa di Demetra appare estremamente legata al contesto civico della religione ateniese. Se pensiamo alla sua struttura, vediamo come le donne in quei giorni sembrassero diventare le padrone della πόλις e come si riunissero in Assemblea. A partecipare alla celebrazione erano soltanto le donne ateniesi sposate con gli uomini che avevano i diritti politici. Nella pratica rituale dei misteri dionisiaci e del menadismo questa peculiarità non è solo completamente assente, anzi si può affermare che l’“estrazione sociale” delle partecipanti era priva di rilevanza. Inoltre, se il menadismo ha come tratto caratteristico l’essere una pratica esclusivamente femminile, anche schiavi e non cittadini potevano prendere parte ai rituali in onore di Dioniso<sup>377</sup>. In tal modo viene meno il legame tra questo tipo di pratica religiosa e l’aspetto civico-politico che contraddistingue molte celebrazioni della religione greca, come, ad esempio, la festa di Demetra Tesmofora.

Come abbiamo detto in precedenza, vi è diversità anche nel tipo di travestimento inscenato dal parente di Euripide e da Penteo. Se il primo si risolve nel camuffarsi da donna<sup>378</sup> per potersi mimetizzare nel Thesmophorion, quella di Penteo è una vera e propria vestizione rituale, pensata per chi intenda partecipare ai misteri. Non a caso il figlio di Cadmo partecipa delle visioni tipiche degli iniziati, mentre nel caso delle *Tesmoforiazuse* il Parente partecipa solamente alla cerimonia dell’Assemblea, dove si prende la parola in difesa del tragediografo. Questo è quanto si era rifiutato di fare Agatone, che aveva spiegato il suo diniego dicendo di non voler correre il pericolo di introdursi furtivamente alla festa, dando così l’impressione voler rubare gli γυναικῶν ἔργα νυκτερείσια<sup>379</sup>.

Le due violazioni del rito si basano poi su due necessità diverse: la prima di natura comica permette di continuare il “gioco dei travestimenti” e risolve l’“impasse” creata dal rigetto di Agatone di prender le difese di Euripide. Come abbiamo cercato di mettere in luce nel precedente capitolo, l’intera commedia gioca continuamente

<sup>376</sup>Cfr. Vernant 1970, pag. 361.

<sup>377</sup>Cfr. Vernant 1970, pag. 363.

<sup>378</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 210-279.

<sup>379</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 203-205:

ΑΓ. Ὅπως  
Δοκῶν γυναικῶν ἔργα νυκτερείσια  
κλέπτειν ὑφαρπάζειν τε θήλειαν Κύπριν. 205



con le maschere e quasi tutti i personaggi sono costretti a prendere le parti di qualcun altro.

Nella tragedia, invece, Dioniso, dio dell'inganno, si serve della sua capacità di mutare aspetto per perpetrare i propri scopi e Penteo è la vittima di questo *modus operandi*, essendo costretto a modificare il proprio, prima di andare incontro alla sua fine.

In ogni caso, stante la diversità dal punto di vista rituale tra un episodio e l'altro e tra le diverse finalità delle due opere, è stata recentemente osservata una certa similarità tra le due scene e tra i due drammi, tanto che una corrente degli studi è arrivata a definire le *Baccanti* euripidee una risposta del tragediografo ad Aristofane<sup>380</sup>, al punto da considerare la tragedia in questione un vero e proprio caso di "paracommedia".

Il primo studioso a notare la somiglianza della struttura drammatica è stato Vincenzo Di Benedetto<sup>381</sup>. Il filologo italiano individua nelle *Tesmofoiazuse* un modello per il travestimento presente nelle *Baccanti*.

In entrambi i testi sono presenti motivi comuni che riguardano la scena in questione. Un primo esempio concerne la questione se il travestimento comporti un'azione in incognito o meno. Nei versi iniziali della commedia Mnesiloco si rivolge ad Euripide, chiedendogli delucidazioni sul suo piano per fermare il piano delle donne.

Arist., *Thesm.*, vv. 88-94:

ΕΥ. Ἀγάθωνα πείσαι τὸν τραγωδοδιδάσκαλον  
εἰς Θεσμοφόροιν ἐλθεῖν.

ΚΗ. Τί δράσοντ'· εἰπέ μοι. (90)

ΕΥ. Ἐκκλησιάζοντ' ἐν ταῖς γυναῖξι χᾶν δέη  
λέξονθ' ὑπὲρ ἐμοῦ.

ΚΗ. Πότερα φανερώς ἢ λάθρα;

ΕΥ. Λάθρα, στολὴν γυναικὸς ἡμφιεσμένον.

ΚΗ. Τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου·  
τοῦ γὰρ τεχνάζειν ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς.

Alla domanda del Parente su come si debba agire, la risposta di Euripide non lascia adito a dubbi: λάθρα. A questa scena corrisponde nelle *Baccanti* euripidee il dialogo tra Dioniso e Penteo.

---

<sup>380</sup>Si vedano in tal senso Marelli 2006, Sietta Cottone 2010 e Cerri 2011.

<sup>381</sup>Cfr. Di Benedetto 2004, pp. 40-41.

Eur., *Bacch.*, vv. 815-820:

Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἡδέως ἅ σοι πικρά· (815)  
Πε. σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.  
Δι. ἀλλ' ἐξιχνεύσουσίν σε, κἂν ἔλθῃς λάθραι.  
Πε. ἀλλ' ἐμφανῶς· καλῶς γὰρ ἐξεῖπας τάδε.  
Δι. ἄγωμεν οὖν σε κάπιχειρήσεις ὁδῶι·  
Πε. ἄγ' ὥς τάχιστα· τοῦ χρόνου δέ σοι φθονῶ. (820)

Dioniso ha qui convinto Penteo a recarsi sul Citerone ad osservare le Baccanti. Penteo vorrebbe andarci in incognito, ma, sulla base dell'avviso di Dioniso, cambia piano e decide di non nascondersi. A λάθρα di v. 92 delle *Tesmoforiazuse* corrisponde il medesimo termine nelle *Baccanti* a v. 817, così come per φανερώς di v. 92 della commedia troviamo ἐμφανῶς di v. 818 nella tragedia<sup>382</sup>.

Al tema dell'infiltrazione nel rituale si collegano due altri aspetti. Il primo è quello dello stare acquattato per non farsi scoprire. Nelle *Tesmoforiazuse* troviamo a v. 184 ἐγκαθεζόμενος, là dove Euripide sta spiegando ad Agatone cosa dovrebbe fare qualora si recasse al Thesmophorion.

Arist., *Thesm.*, vv. 184-187:

Ευ. Ἡ πᾶς. Ἐὰν γὰρ ἐγκαθεζόμενος λάθρα  
ἐν ταῖς γυναιξίν, ὥς δοκῶν εἶναι γυνή, (185)  
ὑπεραποκρίνη μου, σαφῶς σώσεις ἐμέ.  
Μόνος γὰρ ἂν λέξεις ἀξίως ἐμοῦ.

Ad ἐγκαθεζόμενος corrisponde καθήμενος nelle *Baccanti* a v. 816, quando Penteo discute con Dioniso su come abbia intenzione di osservare le donne sul Citerone. Inoltre in entrambi i drammi la questione dell'infiltrarsi si collega al tema della ricognizione<sup>383</sup>. Un altro aspetto che ricorre in tutte e due le opere consiste nel procedimento tramite il quale i due protagonisti della violazione controllano l'esattezza del proprio vestiario. Scrive a proposito Di Benedetto: "Ma c'è un altro plesso di argomenti per il quale i due testi vengono a contatto tra di loro. Si tratta del procedimento per cui sia il Parente sia Penteo controllano l'esattezza

---

<sup>382</sup>Cfr. Di Benedetto 2004, pag. 40.

<sup>383</sup>Cfr. Di Benedetto 2004, pag. 41.

del loro addobbo. Per le *Tesmoforiazuse* si veda soprattutto il passo dei vv. 249 sgg. Impressionano i contatti tra *Thesm.* 255 ἰδοῦ (quando il Parente evidenzia la sua prontezza a obbedire a Euripide che lo sta vestendo) e ἰδοῦ di *Bacch.* 934, detto da Penteo in una situazione analoga; e tutte due le volte il discorso viene continuato con l'invito rivolto o a Euripide o a Dioniso di procedere alla vestizione<sup>384</sup>.

Non intendo qui discutere la possibilità che le *Baccanti* siano una risposta di Euripide ad Aristofane, come ritengono, tra gli altri, Cerri, Saetta Cottone e Marelli. In ogni caso, non si possono escludere le similarità tra le scene dei testi drammatici. Nell'accomunare i due episodi gioca un ruolo chiave la violazione del rito di entrambi i personaggi, la quale causa i due travestimenti. In ambedue i testi abbiamo un personaggio maschile che, per accedere ad un rito a lui precluso, si traveste da donna. Sulle differenze riguardanti le due vestizioni abbiamo detto, tuttavia risulta dalle conseguenze di tale azione la gravità del fatto in sé. Nella tragedia Penteo viene fatto a pezzi e ucciso dalle baccanti, mentre Mnesiloco viene messo alla gogna dal pritane convocato dalle donne.

Prima di essere scoperto, durante la sua ῥῆσις<sup>385</sup>, Mnesiloco sembra attaccare attraverso la denigrazione del malcostume femminile i valori cardine della celebrazione. Mostrando i vizi delle donne, Mnesiloco non solo giustifica Euripide, ma anche contesta la loro funzione di custodi dell'οἶκος e di procreatrici delle nuove generazioni di cittadini. L'intento diffamatorio è chiaro già dai primi versi<sup>386</sup>, soprattutto nei versi 471-472, quando afferma che in quel contesto sia lecito parlare francamente, dal momento che non ne verrà fatta parola al di fuori. Si può notare come tutto questo venga anticipato nella preghiera rivolta da Mnesiloco alle dee tesmofore prima dell'Assemblea stessa. Tutto il discorso del Parente è caratterizzato dai tratti tipici del catalogo dei vizi delle donne in campo sessuale. Nel presentare una descrizione della propria vita di "donna" ci presenta adulteri con cittadini, relazioni extraconiugali con schiavi, figli rubati e continui inganni ai danni del marito.

La licenziosità e la volgarità del linguaggio di Mnesiloco si potrebbero collegare,

<sup>384</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>385</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 466-520.

<sup>386</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 466-472:

Κη. τὸ μέν, ὦ γυναῖκες, ὁξυθυμείσθαι σφόδρα  
Εὐριπίδῃ, τοιαῦτ' ἀκουούσας κακά,  
οὐ θαυμάσιόν ἐστ', οὐδ' ἐπιζεῖν τὴν χολήν.  
καὺτὴ γὰρ ἔγωγ', οὕτως ὀνάμην τῶν τέκνων,  
μισῶ τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον, εἰ μὴ μαίνομαι. (470)  
ὅμως δ' ἐν ἀλλήλαισι χρηθ' δοῦναι λόγον·  
αὐταὶ γάρ ἐσμεν, κοῦδεμί' ἔκφορος λόγου.

secondo Bowie<sup>387</sup>, con quello usato comunemente dalle donne intente ad imitare l'*aischrologia* di Iambe nel suo incontro con Demetra, così come viene raccontato dall'inno<sup>388</sup>. Bowie sostiene<sup>389</sup> che “the unusual licence offered the women in matters of obscenity and sexuality is as boldly marked in the play as the events enacted at a fertility festival like the Thesmophoria and the conventions of the comic genre would lead one to expect”. Sulla base di ciò si spiegherebbe il linguaggio particolarmente ardito del protagonista dell'azione comica. A ciò va aggiunto che Aristofane sta spingendo l'ideologia della festa verso i limiti propri del genere<sup>390</sup>, come dimostrerebbe il fatto che le donne hanno posto sotto giudizio Euripide, nel giorno in cui i tribunali sono chiusi.

Seguendo il ragionamento dello studioso anglosassone, la volgarità del linguaggio poi non sarebbe che il lineare antecedente della scena successiva al discorso del Parente, che, attraverso la parodia del *Telefo* euripideo, mostrerebbe il livello della partecipazione delle donne alla sfera del sacrificio. Con tale strumento l'autore avrebbe lo scopo di far ridere lo spettatore e marcare l'inusualità non solo delle Tesmoforie, ma anche di *questa* rappresentazione della festa, in cui le donne arrivano ad avere del vino con loro, nonostante Demetra nell'*Inno*<sup>391</sup> lo rifiuti<sup>392</sup>.

Va sottolineato che nella presenza dell'otre di vino si può vedere anche altro. Nella scena che dovrebbe rappresentare quello che Bowie definisce l'“involvement with sacrifice” delle donne, gioca un ruolo ben più importante l'aspetto parodico della paratragodia del *Telefo* di Euripide. Inoltre, come non sussistono dubbi sull'eccezionalità di questa messa in scena della festa, altro si può dire di quella del rito così come è presentato nella commedia di Aristofane. Non intendo ora escludere la peculiarità dei tre giorni che costituivano le Tesmoforie, ma non bisogna nemmeno dimenticare che la sospensione di ogni attività della vita quotidiana era un tratto peculiare di quasi tutte le feste dell'Atene classica. Il giorno della festività religiosa, sostiene Brelich<sup>393</sup>, aveva nei suoi tratti molte peculiarità ed era, pertanto, fuori dall'ordinario: era un *giorno altro*. È questo un tratto tipico di molte feste e celebrazioni religiose, in cui ogni altra attività veniva sospesa, come ci racconta

---

<sup>387</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 208-212.

<sup>388</sup>Cfr. *Hymni Homerici, In Cererem*, vv. 203-205.

<sup>389</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 210.

<sup>390</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 209: “in having the women put Euripides on trial, Aristophanes is once again pushing the logic of the Thesmophoria's ideology to comic limits: the festival is one reversal and the male courts close, so why should the women usurp the judicial function too?”.

<sup>391</sup>Cfr. *Hymni Homerici, In Cererem*, vv. 206-208.

<sup>392</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 210.

<sup>393</sup>Cfr. Brelich 1966, pagg. 50-52.

Tucicide nel II libro delle sue *Storie*<sup>394</sup>. L'aspetto più peculiare di questa festa è che le uniche celebranti siano donne, anche se è ricordata la presenza di una figura maschile, quale quella dello σφαγεύς, che aveva il compito di compiere l'atto sacrificale<sup>395</sup>.

L'orazione del Parente mi pare rappresenti la diretta conseguenza delle sue azioni dall'inizio dell'opera. Pensiamo alla scena di Agatone: il suo linguaggio è sempre molto scurrile, inoltre la sua critica verso le donne si rivela necessaria per poter difendere la figura e il personaggio di Euripide, che viene costantemente messo alla berlina da Aristofane. È, pertanto, necessario che la ῥῆσις sia fatta in questo modo, per poter essere inefficace in rapporto con la trama comica.

La sua rappresentazione si deve risolvere non tanto in una difesa della bontà di Euripide, ma in una giustificazione delle sue rappresentazioni femminili in tragedia, che, per avere effetti comici, non può essere che portata all'eccesso<sup>396</sup>. Con queste considerazioni termina questa sezione del capitolo. Ora rivolgiamo l'attenzione all'uso della μάχαιρα da parte del Parente, con tutte le varie implicazioni derivanti dalla natura dell'oggetto in questione.

### 2.2.2 Il coltello del sacrificio come arma, strumento di minaccia e simbolo di alterità

In questa sezione ci occuperemo non soltanto del coltello del sacrificio e dell'uso improprio che ne fa Mnesiloco, ma cercheremo di comprendere meglio la portata di tale azione sulla base dell'analisi della natura dell'oggetto in questione.

Per prima cosa partiremo dal testo di Aristofane, per rivolgere successivamente l'attenzione alla μάχαιρα, in quanto coltello del sacrificio, al suo uso convenzionale e ad altri fuori dal comune.

Ai vv. 692-695 il Parente è stato scoperto dalle donne in seguito all'arrivo di Clistene al Thesmophorion. Ad un certo punto strappa la figlia della prima donna che ha parlato nell'Assemblea e si rifugia sull'altare:

---

<sup>394</sup>Cfr. Thuc., *Hist.*, II.38:

‘καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα, ἀγῶσι μὲν γε καὶ θυσίαις διετησίους νομίζοντες, ἰδίαις δὲ κατασκευαῖς εὐπρεπέσιν, ὧν καθ’ ἡμέραν ἡ τέρψις τὸ λυπηρὸν ἐκπλήσσει.

<sup>395</sup>Si veda in tal senso Marcel Detienne 1982, pag. 144.

<sup>396</sup>Si noti in tal senso il richiamo al personaggio di Fedra nel discorso di Mnesiloco. Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 550:

ΚΗ. Ἐγὼ γὰρ οἶδα ταῖτιον. Μίαν γὰρ οὐκ ἂν εἴποις τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας ἀπαξάπασας (550).

Arist., *Thesm.*, vv. 692-695:

Κη. κέκραχθι. τοῦτο δ' οὐδέποτε σὺ ψωμιεῖς,  
ἦν μή μ' ἀφῆτ'. ἀλλ' ἐνθάδ' ἐπὶ τῶν μηρίων  
πληγὲν μαχαίρα τῆδε φοινίας φλέβας  
καθαιματώσει βωμόν. (695).

Lo stile e il linguaggio del personaggio si modifica in modo sostanziale. Alla scurrilità, che lo aveva caratterizzato nelle scene precedenti, si sostituisce una solennità tragica: non a caso si è visto in questo passo una forma di parodia del *Telefo* di Euripide. Il momento parodiato dovrebbe coincidere col punto dell'opera in cui Telefo, riconosciuto dai suoi avversari, si impossessa del piccolo Oreste e ne minaccia l'uccisione<sup>397</sup> sull'altare.

In particolare lo scolio al v. 332 degli *Acarnesi* richiama proprio le *Tesmofoiazuse*:

*Sch. Ach.*, v. 332:

sch ach.332a.1: vet Tr <εἴσομαι δ' ὑμῶν τάχα:> ψίαθον ἀνθρώπων προενηνόχεν, ὃν φησι παῖδα εἶναι τῶν Ἀχαρνέων, πάνυ κωμικώτατα. τὰ δὲ μεγάλα πάθη ὑποπαίζει τῆς τραγωδίας, ἐπεὶ καὶ ὁ Τήλεφος κατὰ τὸν τραγωδοποιὸν †Αἰσχύλον, ἵνα τύχη παρὰ τοῖς Ἑλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβών. παραπλήσιον a.5 δέ τι καὶ ἐν ταῖς Θεσμοφοριαζούσαις ἐποίησεν. ὁ γὰρ Εὐριπίδου κηδεστής Μνησίλοχος, ἐπιβουλεύμενος παρὰ τῶν γυναικῶν, ἀσκὸν ἀρπάσας παρὰ τινος γυναικός, ὡς ἂν παιδίον ἀποκτεῖναι βούλεται. τὸ δὲ <“εἴσομαι”> ἀντὶ τοῦ γινώσκειν, ὡς καὶ παρ' Ὀμήρῳ “εἴσομ' αἶχε μ' ὁ Τυδείδης”.

Dal testo dello scolio comprendiamo che già in età antica fosse chiaro il parallelo tra questo passo aristofanESCO e la tragedia di Euripide, di cui possediamo solamente dei frammenti, tanto che Nauck riteneva che questi versi pronunciati da Mnesiloco fossero desunti dall'opera<sup>398</sup>.

<sup>397</sup>Di questa scena fa menzione sempre Aristofane negli *Acarnesi*. Cfr. Arist., *Ach.*, vv. 326:

ΔΙ. Δήξομαρ' ὑμᾶς ἐγώ. (325)  
Ἄνταποκτενῶ γὰρ ὑμῶν τῶν φίλων τοὺς φιλάτους·  
ὡς ἔχω γ' ὑμῶν ὁμήρους, οὓς ἀποσφάζω λαβών.  
ΧΟ. Εἰπέ μοι, τί τοῦτ' ἀπειλεῖ τοῦπος, ἄνδρες δημόται,  
τοῖς Ἀχαρνικοῖσιν ἡμῖν· Μὲν ἔχει τοῦ παιδίου  
τῶν παρόντων ἔνδον εἶρξας· Ἦ πὶ τῷ θρασύνεται; (330)  
ΔΙ. Βάλλετ', εἰ βούλεσθ'. ἐγὼ γὰρ τουτονὶ διαφθερῶ.  
Εἴσομαι δ' ὑμῶν τάχ' ὅστις ἀνθρώπων τι κήδετα.

<sup>398</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 271.

La solennità del momento è data da diversi fattori. Se analizziamo i termini presenti nel testo troviamo βωμός, καθαιματόω, verbo che indica lo scorrere del sangue dall'alto verso il basso e che combinerebbe, secondo Bowie<sup>399</sup>, “the ideas of splashing the blood over the altar (usually done before the cooking), lifting the sacrificial victim above the altar for slaughter, and pouring wine over the burning meats”. Il verbo καθαιματόω è molto raro<sup>400</sup> in greco, ha quindici attestazioni, di cui sei euripidee. Il termine αἱμάτωσις indica in lessico medico il mutarsi di un liquido in sangue<sup>401</sup>.

Altri termini importanti, che ci portano al contesto religioso, sono μηρία, le ossa che, insieme al grasso, erano riservati agli dei durante il sacrificio cruento, come racconta il mito di Prometeo e l'inganno non riuscito del titano nei confronti del padre degli dei<sup>402</sup>.

L'oggetto in questione è un piccolo coltello utilizzato nella θυσία. Con quest'ultimo termine si intende il sacrificio cruento di tipo alimentare. Una bestia domestica viene condotta all'altare, dopodiché viene sgozzata con la μάχαιρα e il sangue che cola viene raccolto in una sorta di paniere, il κανοῦν. In seguito viene aperto l'animale e se ne analizzano le viscere per vedere se gli dei hanno gradito il sacrificio. Le ossa μηρία vengono estratte e bruciate con aromi. Alcune parti vengono grigliate sullo stesso fuoco su cui bruciano le ossa, le restanti vengono bollite e poi distribuite in parti uguali<sup>403</sup>. L'atto di mangiare la carne dopo il sacrificio risale al mito di Prometeo nel quale tale azione da parte degli uomini sancisce la distanza dal mondo divino, nel quale è garantita l'immortalità dall'assenza della necessità della sussistenza: gli dei non devono nutrirsi per sopravvivere<sup>404</sup>.

La μάχαιρα, oltre ad essere un tipo specifico di strumento da taglio, diventa, nel contesto della leggenda, un oggetto ambivalente, è strumento per l'acquisizione di

<sup>399</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 210.

<sup>400</sup>Cfr. *Thlg.*

<sup>401</sup>Cfr. Gal., *De locis affectis libri vi*, 256 e *De sanitate tuenda libri vi*, 350.

<sup>402</sup>Cfr. Vernant 2009, pag. 33-42. Si veda in tal senso Hes., *Th.*, vv. 546-555:

τὸν δ' αὖτε προσέειπε Προμηθεὺς ἀγκυλομήτης,  
ἦχ' ἐπιμειδήσας, δολίης δ' οὐ λήθετο τέχνης·  
“Ζεῦ κύδιστε μέγιστε θεῶν αἰεγενετῶν,  
τῶν δ' ἔλυσ' ὅπποτέρην σε ἐνὶ φρεσὶ θυμὸς ἀνώγει.”  
φῆ ῥα δολοφρονέων· Ζεὺς δ' ἄφθιτα μῆδεα εἰδώς (550)  
γνῶ ῥ' οὐδ' ἡγνοίησε δόλον· κακὰ δ' ὅσσετο θυμῷ  
θνητοῖς ἀνθρώποισι, τὰ καὶ τελέεσθαι ἔμελλε.  
χερσὶ δ' ὃ γ' ἀμφοτέρησιν ἀνείλετο λευκὸν ἄλειφαρ,  
χῶσατο δὲ φρένας ἀμφί, χόλος δέ μιν ἔκετο θυμόν,  
ὥς ἴδεν ὅστέα λευκὰ βοὸς δολίῃ ἐπὶ τέχνῃ. (555)

<sup>403</sup>Cfr. Vernant 2009, pag. 33-34.

<sup>404</sup>Cfr. Vernant 2009, pag. 36-37.

sovranità e, più in generale, un simbolo di potere<sup>405</sup>. Come spiega Lucia Marrucci, quali che siano poi le implicazioni delle diverse immagini leggendarie, rimane costante l'identificazione con un oggetto materiale ben definito, ovvero il coltello del sacrificio<sup>406</sup>.

Pertanto, prosegue la studiosa, viene mantenuto sempre un rapporto visibile con la sfera del sacro. Pertanto, per cercare di comprendere meglio il significato del manufatto, lo si può provare a caratterizzare come un ἄγαλμα. Gli ἄγάλματα sono, nella leggenda, oggetti di pregio, in alcuni casi prodotti da esseri divini, spesso oggetto di dono, quali, ad esempio, il matrimonio. Si tratta di manufatti dotati di un certo potere, spesso sono simboli per un'investitura, ma mantengono sempre l'identità fondamentale di oggetti d'uso concreto<sup>407</sup>.

La μάχαιρα, in quanto ἄγαλμα nel contesto della leggenda, possiede un determinato valore, che può variare sulla base del contesto in cui appare. Ad esempio, se osserviamo in Pindaro i doni di nozze ricevuti dal re Peleo, vediamo anzitutto che essi sono connotati dal termine κράτος<sup>408</sup>.

Pind., *Nem.*, 4, 62-68:

πῦρ δὲ παγκρατὲς θρασυμαχάνων τε λεόντων  
 ὄνουχας ὀξύτατους ἀκμάν  
 καὶ δεινοτάτων σχάσαις ὀδόντων  
 ἔγαμεν ὑψηρόνων μίαν Νηρείδων. (65)  
 εἶδεν δ' εὐκυκλον ἔδραν,  
 τὰν οὐρανοῦ βασιλῆες πόντου τ' ἐφεζόμενοι  
 δῶρα καὶ κράτος ἐξέφαιναν ἐγγενὲς αὐτῶ.

Negli scoli a questa ode pindarica troviamo per due volte affermata la presenza di una μάχαιρα, dono di Efesto.

*Scholia in Pindarum*<sup>409</sup>, 4.107a:

<sup>405</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 397.

<sup>406</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 397: “è cioè il coltello sacrificale a costituire sempre la base di appoggio concreta che, garantendo in quanto oggetto l'effettiva continuità della trasmissione materiale attraverso il tempo, è in grado di assorbire e poi veicolare una serie, o meglio, una stratificazione di valori piuttosto complessa”.

<sup>407</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 397-398.

<sup>408</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 400.

<sup>409</sup>Si veda anche *Scholia in Pindarum*, 4.92a:

(92a.) BDP Ἴππολύτας: Ἴππολύτης θυγάτηρ γέγονε Κρηθῆς Ἀκάστου γαμετή, ἥτις τῷ Πηλεΐ ἐρωτικῶς διατεθεῖσα καὶ μὴ πείσασα συνελθεῖν αὐτὸν φθάσασα τῷ Ἀκάστῳ ὥς ἄσεμνον ἦ



(107a.) BDP εἶδε δ' εὐκυκλον: ἐθεάσατο δὲ τὴν ἔδραν καὶ τὴν ἀσφάλειαν τοῦ οὐρανοῦ, καὶ τοὺς θεοὺς τοὺς θαλαττίους καὶ τοὺς οὐρανίους, οἵτινες αὐτῷ καὶ τοῦτο ἔδωρήσαντο, φανερώσαντες τὸ ἑαυτῶν κράτος καὶ τὸ γένος ἐν ὀφθαλμοῖς· ἢ ὅτι ὁ Ποσειδῶν μὲν ἵππους, Ἥφαιστος δὲ μάχαιραν ἔδωκε, καὶ (5) οὕτω μέχρις ἐκγόνων αὐτοῦ παρέπεμψε τὴν εὐκλειαν.

I doni che Peleo riceve sono tutti connotati dal termine κράτος e, tra questi, come ci racconta lo scolio, troviamo una μάχαιρα dono di Efesto al sovrano.

Simbolo di potere, la μάχαιρα rimane sempre collegata alla sfera del sacro e anche ad un'autorità di tipo sacrale<sup>410</sup>.

*Hymni Homerici, In Apollinem*, vv. 535-541:

δεξιτερῇ μάλ' ἕκαστος ἔχων ἐν χειρὶ μάχαιραν (535)  
σφάζειν αἰεὶ μῆλα· τὰ δ' ἄφθονα πάντα παρέσται,  
ὅσσα ἐμοί κ' ἀγάγωσι περικλυτὰ φῦλ' ἀνθρώπων·  
νηὸν δὲ προφύλαχθε, δέδεχθε δὲ φῦλ' ἀνθρώπων  
ἐνθάδ' ἀγειρομένων καὶ ἐμὴν ἰθὺν τε μάλιστα  
ἦέ τι τηῦσιον ἔπος ἔσσεται ἦέ τι ἔργον, (540)  
ὔβρις θ', ἣ θέμις ἐστὶ καταθνητῶν ἀνθρώπων.

L'inno omerico ad Apollo ci mostra come i sacerdoti del figlio di Latona abbiano il compito di sacrificare sempre con la μάχαιρα tenuta nella mano destra per tutti coloro che si recheranno al tempio di Delfi a consultare l'oracolo. Questo passo chiarisce perfettamente l'uso di principale dell'oggetto, ovvero il suo impiego nei sacrifici.

In Erodoto, ma anche in Eschilo, il coltello del sacrificio può assumere un altro valore, staccato dal concetto di potere. È quello di alterità di punto di vista etnico<sup>411</sup>. Infatti alcune frange dell'armata persiana, quali ad esempio gli Egiziani o i Colchi<sup>412</sup>, si servono di questo oggetto in battaglia per combattere, cosa che nel

---

βίαιον διέβαλεν. ὁ δὲ κατακούσας καὶ προφασισάμενος ἤγαγεν ἐπὶ τὰ ἀπέρημα τοῦ Πηλίου ὄρους, καὶ καταλείψας (5) θηρίους ὑποπεσεῖν αὐτὸν ὑπαναχωρεῖ. φασὶ δὲ τοὺς θεοὺς τῆς σωφροσύνης οἰκτεῖραντας τὸν Πηλέα Ἥφαιστον ἐξαποστεῖλαι· τὸν δὲ μάχαιραν ἔχοντα τῷ Πηλεῖ δωρήσασθαι, ἣ τὰ προσπίπτοντα τῶν θηρίων διαχρώμενος εἰς Θεσσαλίαν κατήλθε, καὶ κατελθὼν κατεπολέμησεν Ἀχαιστον καὶ τὴν Ἰωλκόν. (10)

<sup>410</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 403.

<sup>411</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 408.

<sup>412</sup>Cfr. Hdt., *Hist.*, VII.79.

mondo greco è attestata sempre da Erodoto solo in un caso del tutto eccezionale: quello delle Termopili<sup>413</sup> Sempre nell'*incipit* dei *Persiani*, Eschilo descrive il popolo persiano come μαχαροφόρον<sup>414</sup>. Questo aspetto serve a creare una distanza ancora maggiore tra i Greci e i Barbari. Il cattivo uso che quest'ultimi fanno è quello di usarlo in battaglia e non nei sacrifici come prescrive Apollo nell'Inno.

Come abbiamo potuto vedere, il coltello del sacrificio assume diversi connotati: oggetto materiale dall'identità ben precisa esso diviene simbolo di potere non solo regale, ma anche emblema di autorità sacrale. A tutto questo si aggiunge che a causa del suo comune può rivelarsi strumento identitario di un popolo nei confronti di chi ne ha un impiego differente.

La μάχαιρα, pertanto, data la stratificazione di significati e simboli che può assumere, caratterizza in modo preciso coloro che se ne servono all'interno dei testi letterari. Un "cattivo" uso può tratteggiare, ad esempio, un sovrano come empio.

Volgiamo, pertanto, l'attenzione ad alcuni esempi di questi "cattivi usi", che ritroviamo nei testi per poi rivolgere, in conclusione, l'analisi al nostro passo delle *Tesmoforiazuse*.

Modello di questo cattivo uso è il caso di Cleomene, re spartano morto suicida nel 488 a. C.. Erodoto racconta nelle sue *Storie* gli ultimi istanti della vita del sovrano.

Hdt., *Hist.*, VI, 75:

Ὁ δὲ δεθείς τὸν φύλακον μουνωθέντα ἰδὼν τῶν ἄλλων αἰτέει μάχαιραν· οὐ βουλομένου δὲ τὰ πρῶτα τοῦ φυλάκου διδόναι, ἀπειλεε τὰ μιν λυθεῖς (10) ποιήσει, ἐς ὃ δέσας τὰς ἀπειλὰς ὁ φύλακος (ἦν γὰρ τῶν τις εἰλωτέων) διδοῖ οἱ μάχαιραν. Κλεομένης δὲ παραλαβὼν τὸν σίδηρον ἄρχετο ἐκ τῶν κνημέων ἐωυτὸν λωβώμενος· ἐπιτάμνων γὰρ κατὰ μήκος τὰς σάρκας προέβαινε ἐκ τῶν κνημέων ἐς τοὺς μηρούς, ἐκ δὲ τῶν μηρῶν ἔς τε τὰ ἰσχία (15) καὶ τὰς λαπάρας, ἐς ὃ ἐς τὴν γαστέρα ἀπῖκετο καὶ ταύτην καταχορδεύων ἀπέθανε τρόπῳ τοιούτῳ, ὥς μὲν οἱ πολλοὶ λέγουσι Ἑλλήνων, ὅτι τὴν Πυθίην ἀνέγνωσε τὰ περὶ Δημαρχίου [γεγόμενα] λέγειν, ὥς δὲ Ἀθηναῖοι μῦθοι λέγουσι, διότι ἐς Ἐλευσίνα ἐσβαλὼν ἔχειρε τὸ τέμενος τῶν (20) θεῶν, ὥς δὲ Ἀργεῖοι, ὅτι ἐξ ἱεροῦ αὐτῶν τοῦ Ἄργου Ἀργείων τοὺς καταφυγόντας ἐκ τῆς μάχης καταγινέων κατέκοπτε καὶ αὐτὸ τὸ ἄλσος ἐν ἀλογίῃ ἔχων ἐνέπρησε.

---

<sup>413</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 409: "se da un lato sono le ardue condizioni del combattimento a costringere i Lacedemoni all'uso improprio e insolito di uno strumento, dall'altro è proprio la collocazione della μάχαιρα in quel contesto ad enfatizzare, a sua volta, la gravità della situazione".

<sup>414</sup>Cfr., Aesch., *Pers.*, v. 52.

La descrizione del suicidio di Cleomene è ricca di dettagli macabri: il re comincia a tagliare a pezzi le proprie gambe, si lacera cosce, fianchi e ventre, dandosi in tal modo la morte. Colpisce subito l'attenzione che l'arma con cui il protagonista di questa scena delle *Storie* erodotee sia proprio una μάχαιρα, termine che compare per ben due volte nel passo. Come argomenta Lucia Marrucci, questo uso anomalo è sottolineato dalla doppia ricorrenza del termine<sup>415</sup>, ma come si può giustificare? Come abbiamo avuto modo di osservare, il manufatto è spesso associato al concetto di regalità e sovranità. In questo caso trattasi di regalità connotata in modo estremamente negativo. Osserva Lucia Marrucci, “nel caso di Cleomene non si tratterebbe infatti semplicemente de cattivo uso che *un* personaggio di *uno* strumento del sacrificio, quanto piuttosto dell'uso distorto che Cleomene in quanto *re* fa di un *oggetto sacro* che l'immaginario riconosce appunto, in primo luogo, come *regale*. La μάχαιρα funziona cioè come misura di regalità buona o cattiva, e come immagine capace di filtrare la messa a fuoco di Cleomene da personaggio cattivo qualsiasi a cattivo re”<sup>416</sup>.

Un altro esempio di uso distorto della μάχαιρα si trova in Pindaro, ancora connessa all'idea di regalità e autorità. Nella *Nemea* 7 il poeta tebano narra della morte di Neottolemo a Delfi. La sua uccisione è effettuata per mezzo del coltello del sacrificio.

Cfr. Pind., *Nem.*, 7.42:

ὁ δ' ἀποπλέων

Σκύρου μὲν ἄμαρτε, πλαγχθέντες δ' εἰς Ἑφύραν ἵκοντο.  
 Μολοσσίᾳ δ' ἐμβασίλευεν ὀλίγον  
 χρόνον· ἀτὰρ γένος αἰεὶ φέρει  
 τοῦτό οἱ γέρας. ὥχετο δὲ πρὸς θεόν, (40)  
 κτέατ' ἄγων Τροίανθεν ἀκροθινίων·  
 ἵνα κρεῶν νιν ὕπερ μάχας  
 ἔλασεν ἀντιτυχόντ' ἀνὴρ μαχαίρα. (42)  
 (Γ') βάρυνην δὲ περισσὰ Δελφοὶ ξεναγέται.  
 ἀλλὰ τὸ μórσιμον ἀπέδω-  
 κεν· ἐχρήν δέ τιν' ἔνδον ἄλσει παλαιτάτῳ (44)  
 Αἰακιδᾶν κρεόντων τὸ λοιπὸν ἔμμεναι (45)  
 θεοῦ παρ' εὐτειχέα δόμον, ἥροϊαίς δὲ πομπαῖς

<sup>415</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 398

<sup>416</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 411.

θεμισκόπον οἰχεῖν ἐόντα πολυθύτοις.

Il contesto di questa uccisione ci avvicina a quello delle *Tesmofoiazuse*, infatti, la vicenda è avvolta dalla sfera religiosa. Con la morte violenta del figlio di Achille a Delfi viene fondato il culto dell'eroe e viene stabilito che in seguito solo i membri del suo γένος abbiano il privilegio di presiedere ai riti delfici. L'uccisione si colloca, afferma Lucia Marrucci<sup>417</sup>, “all’origine dell’appannaggio di un potere religioso, il quale comportava - è bene renderlo esplicito - anche una forte complessa autorità di tipo politico”.

Torniamo ora al passo della commedia e cerchiamo di comprendere quale sia il senso di questo uso della μάχαιρα. Evidentemente si tratta di “cattivo uso”. In questo contesto, però, ciò che conta è l’oggetto materiale, il coltello del sacrificio, non un dono, un’investitura. L’autorità rappresentata in questo caso è quella unicamente religiosa dello σφαγεύς, l’unico uomo ad avere accesso alla festa delle dee Tesmofores, per procedere con la μάχαιρα.

È proprio questo aspetto ad essere di primaria importanza: la differenza di genere. Mnesiloco è un uomo e si serve del pugnale, anche se ne fa un utilizzo distorto ed empio. Tuttavia è proprio importante il fatto che sia uomo a caratterizzare l’implicazione di questa scena. La μάχαιρα e il suo impiego marciano in questo caso, come nel caso dei *Persiani*, un’alterità. Questa non si risolve in differenza di tipo etnico, che viene sancita dall’utilizzazione di un dato materiale, ma si ricava dal genere.

Il brusco cambio di tono che abbiamo ai vv. 692-695 si può giustificare con la parodia tragica del *Telefo* euripideo. Questi versi poi sono seguiti da altri successivi in cui si fa riferimento alla sfera del sacrificio. Una volta “uccisa” la bambina - otre di vino Mnesiloco permette di raccogliere nello σφαγεῖον il sangue della vittima e dà la pelle alla sacerdotessa.

Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 752-758:

KH. Φιλότεχνός τις εἴ φύσει.

Ἄλλ’ οὐδὲν ἦττον ἢδ’ ἀποσφαγήσεται.

ΓΥ. Α Ὀἶμοι, τέκνον. Δὸς τὸ σφαγεῖον, Μανία,

ἴν’ οὖν τό γ’ αἷμα τοῦ τέκνου τοῦμοῦ λάβω. (755)

KH. Ὑπεχ’ αὐτό· χαριοῦμαι γὰρ ἐν γε τοῦτό σοι.

ΓΥ. Α Κακῶς ἀπόλοι’. Ὡς φθονερός εἴ καὶ δυσμενής.

---

<sup>417</sup>Cfr. Marrucci 2004, pag. 403.

KH. Τοὐτὶ τὸ δέρμα τῆς ἱερείας γίγνεται.

Alla minaccia di bruciarlo vivo da parte di Mica<sup>418</sup>, Mnesiloco reagisce con fermezza e strappa la veste alla bambina. A questo punto scopre che la bambina è, in realtà, un otre vino con delle scarpe alla Persiana. In questi versi il Parente “sgozza” l’otre e fa raccogliere il liquido alla madre. Dalla parodia del *Telefo* consegue una certa qual solennità nelle parole del Parente che viene poi abbassata dalla rappresentazione comica che porta la bambina ad essere in realtà un otre di vino.

In questi versi, poi, sono presenti due termini che rimandano alla realtà dello σφαγεύς: il verbo ἀποσφαγήσεται e il bacile in cui veniva raccolto solitamente il sangue della vittima sacrificale. Mnesiloco si trova costretto ad interpretare anche questa parte nella speranza di riuscire a scappare. In effetti, tutti i richiami alla sfera sacrificale presenti nella sezione comunemente nota come “Geiselszene” lasciano pensare non tanto all’idea di investitura, sovranità e potere, bensì sono un richiamo alla sfera del sacrificio.

Siccome il sacrificio è connotato come attività maschile, ma la festa in questione è ad appannaggio delle donne, la μάχαιρα svolge il suo ruolo come simbolo di diversità. Il Parente che usa la μάχαιρα non recita solo la parte dello σφαγεύς, ma, rispetto alle donne, può essere paragonato anche ai Persiani, che usano lo stesso strumento per combattere invece di adoperarlo nei sacrifici.

In questo caso lo scarto comico ha come conseguenza il fatto che la vittima sacrificale consista in un otre divino in una rappresentazione anti-eroica che è frutto della parodia della tragedia euripidea presentata nella messa in scena. Con queste ultime considerazioni termina l’analisi del rapporto tra il sacro e l’azione del Parente. Passiamo all’analisi degli inni che scandiscono la trama, per poi rivolgere l’attenzione alla funzione comica del rito nel terzo capitolo.

## 2.3 Gli inni presenti nelle Tesmoforiazuse

In quest’ultima sezione del capitolo ci muoveremo dalla definizione di inno, dal suo rapporto con la preghiera nelle sue differenti forme. In seguito, analizzeremo singolarmente ogni singolo canto del coro all’interno della pratica della preghiera nel suo rapporto non solo con la più generale sfera del sacro, ma anche e soprattutto in relazione alla festa che funge da cornice di questa commedia.

---

<sup>418</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 728-739.

La pratica religiosa e con essa la preghiera, di cui l'inno è una possibilità espressiva, possono essere viste come un complesso di comunicazione e azioni, λεγόμενα e δρώμενα, che si collegano intrinsecamente ad altri aspetti della vita sociale<sup>419</sup>.

L'inno si differenzia da altre forme di comunicazione da alcuni fattori: "words uttered by a group of people in unison; melody; metre or rhythm; musical accompaniment; dance performed either by the hymn-singers themselves or an associated group; repetition from occasion to occasion."<sup>420</sup> Nella sua forma l'inno mette in collegamento il mondo degli uomini con un dio o diverse divinità in modo diretto grazie al cosiddetto "Du-Stil", o indiretto per mezzo del "Er-Stil"<sup>421</sup>.

Secondo Furley e Bremer, si ha una considerevole sovrapposizione tra inni e altre modalità di comunicazione in termini di forma, contenuto e funzione; a livello puramente formale un inno non è distinguibile da un'opera poetica non religiosa. Non esiste, cioè, un metro, un registro e una tecnica compositiva individuata e riservata per i poemi di tipo religioso<sup>422</sup>. Questo avviene perchè non sempre, come argomentano Furley e Bremer, si ha una distinzione chiara in poesia greca tra sacro e profano. Si pensi, ad esempio, alla tragedia o alla commedia.

Gli inni, proseguono gli studiosi, fanno parte della macro-categoria della preghiera e condividono molti elementi compositivi propri della stessa, dall'aspetto meramente verbale a quello dei gesti. Una distinzione potrebbe derivare dal considerare "both the compositional elements of two forms and their differing function in worship. Formally a hymn is likely to be a more finished artistic product than a prayer, both in terms of articulated speech and narrative and in performance"<sup>423</sup>.

Il termine greco per inno, ὕμνος, ha etimo incerto<sup>424</sup>. Nei testimoni antichi mostra fin da subito il senso generale di canzone, sebbene connotata come elogio e celebrazione<sup>425</sup>.

Plat., *Resp.*, 10.607a:

φιλεῖν μὲν χρὴ καὶ ἀσπάζεσθαι ὡς ὄντας βελτίστους εἰς ὅσον δύνανται, καὶ συγχωρεῖν Ὅμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν, εἰδέναι δὲ ὅτι ὅσον μόνον ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον

---

<sup>419</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 1.

<sup>420</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 2.

<sup>421</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 2.

<sup>422</sup>Cfr. *ibid.*: "formally, a hymn may be indistinguishable from a secular poem: there is no metre, poetic register or compositional technique exclusively reserved for religious poems performed in cult".

<sup>423</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 3.

<sup>424</sup>Cfr. DELG, s. v.

<sup>425</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 9.

εἰς πόλιν·

Platone, pertanto, delinea una netta distinzione tra inno come canto in lode degli dei ed encomio, che è destinato agli uomini. Come mostrano Furley e Bremer, un'antica definizione del termine ὕμνος viene riportata dall'*Etymologicum Gudianum*<sup>426</sup>

*Etym. Gud.* 540.42:

Ὕμνος ἔστιν ὁ μετὰ προσκυνήσεως καὶ εὐχῆς κεκραμένης ἐπαινωῖ λόγος εἰς θεόν·.

Descritto in questa forma, l'inno si defisce come pratica di culto grazie ai termini προσκύνησις ed εὐχή che si uniscono all'aspetto dell'elogio. Un'altra definizione si ritrova nei *Commentaria in Dionysii Thracis Artem Grammaticam, Scholia Londinensia (partim excerpta ex Heliodoro)* curati da Hilgard<sup>427</sup>. Il testo greco è il seguente:

*Commentaria in Dionysii Thracis Artem Grammaticam, Scholia Londinensi*, 451.6:

Ὕμνος ἐστὶ ποίημα περιέχον θεῶν ἐγκώμια καὶ ἡρώων μετ' εὐχαριστίας.

Questa formulazione si rivela maggiormente specifica: rivela la natura poetica del componimento, include gli eroi, mentre il termine εὐχαριστία rimanda all'elemento del ringraziamento, che secondo Furley e Bremer indicherebbe il concetto di offerta del canto<sup>428</sup>.

Come notano Furley e Bremer, il termine antico per il canto collettivo in onore di una divinità eseguito da un gruppo denotava un'attività completa di canzo, danza e luogo di culto<sup>429</sup> che connota l'inno in modo completo. È il coro deputato alla "performance" che doveva imparare non solo le parole del canto, ma anche la melodia e i vari passi di danza. Non è un caso che l'espressione χορόν ἱστάναι sia diventata la formula standard per l'inaugurazione di un'esecuzione di un inno<sup>430</sup>.

---

<sup>426</sup>Per il testo dell'*Etymologicum* si veda Sturz 1818.

<sup>427</sup>Cfr. Hilgard 1901

<sup>428</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 9: "This formulation specifies that a hymn has poetic form (ποίημα), includes heroes among recipients of hymnic worship, and uses the expression *eucharistia*, 'thanksgiving' to denote an essential element of worshippers' offering of song".

<sup>429</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 9.

<sup>430</sup>Si veda ad esempio Arist., *Av.*, vv. 215-222:

καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου (215)  
μίλακος ἤχῳ πρὸς Διὸς ἔδρας,  
ἵν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων,

Abbiamo visto come l'inno rituale sia caratterizzato da diversi aspetti, che sono riassunti nella categoria della "performance" poetica e coreutica. Proprio per l'importanza della nozione di coro conviene fare alcune osservazioni riguardanti la produzione poetica relativa agli inni e i suoi rapporti col teatro, per poi passare agli inni presenti nelle *Tesmoforiazuse*.

Il rapporto tra inno e teatro trova la sua ragion d'essere nelle parole di Aristotele.

Arist., *Poet.*, 1450a16-20:

ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [ καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμόνες ἢ τούναντίον ]·

Secondo Furley e Bremer<sup>431</sup>, "Drama is an imitation of life, to speak with Aristotle (*Poet.* 1450a17), and the singing of choric hymns in multifarious situations was a universal feature of Greek life".

La seconda ragione per cui l'inno, proseguono gli studiosi, si rivela particolarmente attinente alla produzione poetica tragica e comica risiede nell'origine di tragedia e commedia come generi letterari. "There can be little doubt that choral song and dance performed both at religious festivals and at celebrations of human achievement provided an important source of poetic inspiration and precedent for the early tragedians"<sup>432</sup>.

Non va dimenticato, però, che l'inno della tragedia non è altro che l'imitazione di uno culturale, non è un inno culturale genuino ed è pensato la situazione drammatica in svolgimento. Pertanto gli inni presenti in tragedia, così come in commedia, non vanno presi come testimonianze dirette per il culto ubicato là dove è ambientata l'opera, infatti non sarà mai completamente un atto di devozione religiosa, dal momento che risponde ad una situazione drammatica e non reale<sup>433</sup>. Tuttavia, è bene sottolinearlo, questi componimenti vanno considerati come testimoni importanti per la pratica dell'inno, dal momento che posseggono un tratto specifico

---

τοῖς σοῖς ἐλέγοις ἀντιψάλλον  
ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα, θεῶν  
ἴστησι χορούς· διὰ δ' ἀθανάτων (220)  
στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ  
θεία μακάρων ὁλολυγή.

<sup>431</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 273.

<sup>432</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 273.

<sup>433</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 275



di “verosimiglianza culturale”. Presentano, cioè, uno “scarto” rispetto alla realtà religiosa cui fanno riferimento.

Lo stesso si può dire anche nella commedia. Gli inni cantati dal coro vengono iscenati dall'autore perchè adatti allo svolgimento della trama dell'opera, ma, è bene sottolinearlo, non vanno considerati come veri e propri inni culturali<sup>434</sup>. Una differenza importante col genere tragico è però rintracciabile nello scopo con cui vengono posti sulla scena. Se per la tragedia, l'inno ha spesso la funzione di sottolineare l'effetto tragico di alcuni sviluppi della trama o per illustrare la mentalità religiosa di un dato personaggio, in Aristofane non si può dire che gli inni rappresentino la parte maggiormente “comica” delle sue opere o che sottolineino la comicità di uno sviluppo della trama<sup>435</sup>. Gli inni della parabasi non si fanno gioco, ad esempio, delle divinità invocate. Spesso rappresentano il momento più serio all'interno dello sviluppo dell'intreccio narrativo. Pensiamo alle *Tesmoforiazuse*: il primo inno ricalca la prassi comune seguita durante le riunioni dell'ἐκκλησία. L'effetto comico non è nelle parole o nei gesti, bensì nel paradosso che a fare ciò sia il δῆμος τῶν γυναικῶν.

Ora possiamo passare a dedicarci agli inni presenti nella commedia che è oggetto di questo studio. Ci concentreremo solamente sugli inni inscenati dal coro, escludendo quello di Agatone. Il canto del giovane tragediografo possiede elementi innici, ma non si tratta di un inno religioso. Infatti corrisponde ad un secondo livello di finzione drammatica e non risponde ad un'esigenza scenica connotata religiosamente, nonostante vi sia chi ritiene che si tratti di una parodia di un inno cletico<sup>436</sup>. Nel canto di Agatone e, più in generale, in tutta la scena l'esigenza dominante è quella letterario-paratragica e non è presente il ben che minimo afflato religioso.

### 2.3.1 L'ingresso del coro e l'inno a tutti gli dei vv. 312-330

Il primo canto che passiamo in rassegna coincide con la parodo della commedia. Le donne si sono radunate e sono in procinto di riunirsi in Assemblea per decidere delle sorti di Euripide.

L'aralda nel pezzo in prosa ha appena terminato l'invito a pregare le dee tesmofore ed altre divinità più o meno collegate alla celebrazione della festa. Come afferma

---

<sup>434</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 338.

<sup>435</sup>Cfr. *ibid.*, pag. 340.

<sup>436</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 166 ss.

poi l'aralda<sup>437</sup>, lo scopo della riunione consiste nel realizzare cosa sia meglio per il δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν. Ne consegue che l'inno che segue ha una certa rilevanza, cosa che si può notare anche dalla parodiata seriosità della bocca dell'aralda.

Le donne invocano gli dei come collettività.

Arist., *Thesm.*, vv. 312-314:

ΧΟΡΟΣ δεχόμεθα καὶ θεῶν γένος  
λιτόμεθα ταῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς  
φανέντας ἐπιχαρῆναι..

Si tratta di un inno cletico in cui è usuale l'invito del dio a manifestarsi, così come possiamo vedere dalla presenza del verbo ἐπιφαίνο. In questo caso poi viene invocato direttamente il γένος τῶν θεῶν e, come spiegano Furley e Bremer<sup>438</sup>, questo tipo di preghiere ha la tendenza di procedere dalle divinità maggiori a quelle minori che costituiscono il *pantheon* olimpico. Di ciò abbiamo testimonianza anche nelle *Lisistrata*<sup>439</sup>. Questo inno celebra il giubilo per il raggiungimento della pace con gli spartani e tra gli dei vengono nominati tutti i principali fino ai δαίμονες generici. Nell'inno compare un imperativo ἐλθέ rivolto ad Atena, ma già dalle prime battute si comprende che a tutte le divinità è richiesto di mostrarsi<sup>440</sup>.

Per comprendere meglio il contesto religioso in cui si muove l'inno in questione non va dimenticato che una preghiera e un sacrificio di un maiale facevano parte di ogni assemblea<sup>441</sup>. Come abbiamo avuto modo di vedere già nel capitolo precedente, in questa scena viene parodiata la consueta prassi della πόλις ateniese<sup>442</sup>. Come nota anche Rhode<sup>443</sup>, l'inno che dava il via all'Assemblea era preceduto da un sacrificio,

<sup>437</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 300-305:

εὐφημία ἔστω, εὐφημία ἔστω. εὐχεσθε ταῖν Θεσμοφόροις { τῇ (295)  
Δημήτρει καὶ τῇ Κόρῃ } καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ (296-99)  
καὶ τῇ Κουροτρόφῳ { τῇ Γῇ } καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ <ταῖς> Χάρισιν (300)  
ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα (301-04)  
ποιῆσαι, πολυωφελῶς μὲν <τῇ> πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχερώς (305)  
δ' ἡμῖν αὐταῖς. καὶ τὴν δρώσαν καὶ ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα (306-07)  
περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην (308-09)  
νικᾶν.

<sup>438</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 355.

<sup>439</sup>Cfr. Arist., *Lys.*, 1273-1290

<sup>440</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 314.

<sup>441</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 356.

<sup>442</sup>Cfr. Haldane 1965.

<sup>443</sup>Cfr. Rhodes 2007, pag. 201-202: "Meetings of such bodies as a city's assembly began with a rite of purification (cf. Aristophanes, *Women in Assembly*, 128-9) and a prayer for the success of

di cui parlano anche le *Ecclesiazuse*, di purificazione. La versione che ci viene riportata da Aristofane, distorta dal fatto che il δῆμος in questione è quello delle donne, è perfettamente verosimile nei gesti e nelle parole, dal canto iniziale alla maledizione dei trasgressori nelle cosiddette ἀραί, sebbene sia presentata in una prospettiva completamente rovesciata dai notevoli risvolti comici del contesto della commedia.

L'inno si rivolge alle divinità peculiari dell'Assemblea maschile<sup>444</sup> escluse dalla precedente invocazione dell'Aralda.

Gli unici dei ad essere nominati per nome sono Zeus con l'appellativo di μεγαλώνυμε, che ritroviamo anche nelle *Nuvole*<sup>445</sup> e Poseidone<sup>446</sup>. Le altre divinità maggiori non vengono nominate direttamente, ma attraverso epiteti che permettono un'identificazione immediata. Apollo è definito ai vv. 314-315 χρυσολύρα τε / Δῆλον ὃς ἔχεις ἱεράν. La lira, infatti, rappresenta, insieme all'arco, lo strumento che caratterizza Apollo nella tradizione letteraria ed iconografica. L'arco era stato chiamato in causa durante il canto di Agatone al v. 108. Entrambi gli oggetti vengono caratterizzati dall'oro, come materiale costituente.

Arist., *Thesm.*, vv. 107-110:

ἄγε νυν ὀλβιζε Μοῦσα  
χρυσέων ῥύτορα τόξων  
Φοῖβον, ὃς ἰδρύσατο χώρας (110)

the meeting and of the decisions taken at it. Aristophanes gives us a version, suitable for the women celebrating the Thesmophoria (a women's festival of Demeter and Persephone as law-bringers), of the prayer at the Athenian assembly."

<sup>444</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 221.

<sup>445</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 222. Si veda Arist., *Nub.*, vv. 563-574:

ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν στρ.  
Ζῆνα τύραννον εἰς χορὸν  
πρῶτα μέγαν κυκλήσσω· (565)  
τόν τε μεγασθενῆ τριαίνης ταμίαν,  
γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσσης  
ἄγριον μοχλευτήν·  
καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ'  
Αἰθήρα σεμνότατον, βιοθρέμμονα πάντων· (570)  
τόν θ' ἵππωνώμαν, ὃς ὑπερ-  
λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει  
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς  
ἐν θνητοῖσι τε δαίμων.

<sup>446</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 322-325:

σύ τε, πόντιε σεμνὲ Πόσειδον  
ἀλιμέδον,  
προλιπὼν μυχὸν ἰχθυόεντα  
οἰστροδόνητον (325)

γύαλα Σιμουντίδι γᾶ.

Ad Apollo segue Atena, che è definita παγκρατὲς, epiteto che si addice normalmente a Zeus<sup>447</sup>, come possiamo già notare al v. 368 di questa commedia<sup>448</sup>. In questo caso, dato che viene parodiata una riunione dell'Assemblea, è probabile che παγκρατὲς sia attribuito ad Atena in quanto divinità poliade. Non a caso Atene viene detta la divinità che abita la città contesa al verso successivo<sup>449</sup>. Il termine χρυσόλογγε potrebbe far riferimento<sup>450</sup> alla lancia con cui la dea venne raffigurata nell'opera di Fidia e che troviamo anche nello *Ione* di Euripide<sup>451</sup>.

Successivamente è il turno di Artemide, che viene definita καὶ πολύνυμε θηροφόνη, / Λατοῦς χρυσώπιδος ἔρνος. Il termine πολύνυμε è epiteto di grande prestigio, perchè faceva esplicito riferimento alla molteplicità dei luoghi di culto<sup>452</sup>. Il termine θηροφόνη è usuale per Artemide<sup>453</sup>.

L'inno si conclude con la richiesta agli dei che vegolino sul consesso delle donne.

Arist., *Thesm.*, vv. 329-330:

τελέως δ' ἐκκλησιάσαιμεν Ἀθηνῶν  
εὐγενεῖς γυναῖκες. (330)

L'aggettivo εὐγενεῖς rimanda allo statuto delle donne che prendevano parte alla festa di Demetra Tesmofora. Solo le donne maritate con cittadini in possesso dei diritti politici avevano il diritto di riunirsi. Questo aspetto è molto importante nello

<sup>447</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 222.

<sup>448</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 368-371:

Ἄλλ', ὦ παγκρατὲς  
Ζεῦ, ταῦτα κυρώσειας, ὥσθ'  
ἡμῖν θεοὺς παραστατεῖν, (370)  
καίπερ γυναῖξιν οὔσαις.

<sup>449</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 317-319:

καὶ σύ, παγκρατὲς κόρα  
γλαυκῶπι χρυσόλογγε πόλιν  
οἰκοῦσα περιμάχητον, ἐλθὲ δεῦρο.

<sup>450</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 222.

<sup>451</sup>Cfr. Eur., *Ion*, vv. 8-13:

ἔστιν γὰρ οὐκ ἄσημος Ἑλλήνων πόλις,  
τῆς χρυσολόγχου Παλλάδος κεκλημένη,  
οὗ παῖδ' Ἐρεχθέως Φοῖβος ἔξευξεν γάμοις (10)  
βίαι Κρέουσιν, ἔνθα προσβόρρους πέτρας  
Παλλάδος ὑπ' ὄχθωι τῆς Ἀθηναίων χθονὸς  
Μακρὰς καλοῦσι γῆς ἄνακτες Ἀτθίδος.

<sup>452</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 222.

<sup>453</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 223.

schema della parodia dell'Assemblea, di cui l'inno costituisce una parte rilevante. Infatti in questo estratto dell'opera, la "verosimiglianza culturale" è decisamente maggiore, dal momento che l'oggetto della parodia in questione è anche la prassi dell'ἐκκλησία.

### 2.3.2 L'inno alla danza vv. 947-1000

Questa sezione sembrerebbe distanziarsi notevolmente dalle altre. Molti critici vi hanno visto un brano completamente avulso dal contesto della trama<sup>454</sup>. Si tratterebbe di una forma di inno, che privilegierebbe "sempre più gli aspetti orchestico musicali, cari al pubblico, a scapito della parola e a divenire, via via, com'è stato ben detto (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Bari, 1977, p. 13) un teatro di intrattenimento, in cui balzavano in primo piano non tanto le doti degli attori quanto le qualità della musica e il virtuosismo dei danzatori e dei cantanti"<sup>455</sup>.

In realtà ogni inno, in quanto ποίημα oltre che momento di culto può riferirsi all'attività del coro per quel che concerne musica e danza, come notano anche Furley e Bremer<sup>456</sup>. Sull'importanza di questo canto del coro dal punto di vista strettamente rituale si è espresso Anton Bierl<sup>457</sup>, come abbiamo visto nel capitolo precedente. L'autore tedesco imposta la sua analisi sulla centralità del rituale per quanto concerne l'origine e lo sviluppo della pratica del dramma ateniese.

Il riferimento alla danza, inoltre, si può spiegare anche dal punto di vista rituale con l'importanza che la stessa ricopre nella celebrazione di un dato rituale. A livello comunicativo il danzare può esprimere contenuti altamente significativi e, come ricorda Platone nelle *Leggi*<sup>458</sup>, veicolare contenuti morali e immorali. Infatti, secondo Suárez de la Torre<sup>459</sup>, la mimesis della danza ha il medesimo valore di quella della parola nell'azione religiosa greca.

L'inno alla danza risulta diviso in due sezioni. La prima parte si apre con due tetrametri anapestici e con l'invito della Corifea a dare inizio alla danza, cui segue l'allusione ai digiuni di un pittore di nome Pausone.

Arist., *Thesm.*, vv. 947-952:

---

<sup>454</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 307

<sup>455</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>456</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 60: "this phenomenon of 'self-referentiality' (or 'immanent poetics') is in some case confined to one or two words: 'the paian flares' ( παῖαν δὲ λάμπει Soph. OT 186); in other case it extends over a whole stanza as the first stanza of the Palaikastro hymn to Zeus, or even forms the climax of the whole religious poem: e.g. Eur., *Ba* 135-169."

<sup>457</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 107-150.

<sup>458</sup>Cfr. Plat., *Leg.*, VII 797d-804b.

<sup>459</sup>Cfr. Suárez de la Torre 2007, pag. 44.

XO. Ἄγε νυν ἡμεῖς παῖσωμεν ἅπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν,  
ὅταν ὄργια σεμνὰ θεοῖν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, ἅπερ καὶ  
Παύσων σέβεται καὶ νηστεύει,  
πολλάκις αὐτοῖν ἐκ τῶν ὥρῶν (950)  
εἰς τὰς ὥρας ξυνεπευχόμενος  
τοιαῦτα μέλειν θάμ' ἑαυτῷ.

Se l'espressione ὄργια σεμνὰ richiama le prescrizioni colpisce molto la maligna allusione al digiuno del pittore Pausone, che suona come un'irrisione ai riti del secondo giorno della festa nel quale le donne si astenevano dal bere e dal mangiare<sup>460</sup>. Pausone compare anche negli Acarnesi, dove viene definito παμπόνηρος e dove si allude alla sua povertà.

Arist., *Ach.*, vv. 852-859:

οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώψεται  
Παύσων ὁ παμπόνηρος  
Λυσίστρατός τ' ἐν τὰγορᾷ,  
Χολαργέων ὄνειδος, (855)  
ὁ περιαιουργὸς τοῖς κακοῖς,  
ρίγων τε καὶ πεινῶν ἀεὶ  
πλεῖν ἢ τριάκονθ' ἡμέρας  
τοῦ μηνὸς ἐκάστου.

Lo scolio al verso 854<sup>461</sup> ci spiega chi effettivamente fosse questa persona, un pittore molto povero. L'allusione al digiuno risulta pertanto particolarmente maligna, in quanto il pittore viene descritto come l'unico uomo “devoto” al digiuno della Νεστεία.

Questa sezione fino ai vv. 947-958 consiste di precise istruzioni date dal capocoro, che è il “leader and lord of their dance”<sup>462</sup>. In seguito abbiamo l'invocazione a tutti gli dei.

Arist., *Thesm.*, vv. 959-961:

---

<sup>460</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 307

<sup>461</sup>Cfr. sch ach.854.1 vet οὔτος ὁ Παύσων ζωγράφος πένης σκωπτολόγος.R

<sup>462</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 359.

Ἄμα δὲ καὶ  
γένος Ὀλυμπίων θεῶν (960)  
μέλπε καὶ γέραιρε φωνῇ πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ.

Ancora una volta gli dei vengono invocati come collettività, ma, diversamente dall'inno precedente, viene sottolineato a v. 961 il legame della preghiera con canto e a danza. Nella composizione che abbiamo analizzato in precedenza è evidente come questo aspetto non trovasse espressione, dal momento che si parodiava una seduta dell'Assemblea ateniese.

I vv. 969-985 presentano un elenco di divinità invoacate. Abbiamo ancora Apollo, nominato τὸν Εὐλύραν, che, collegato alla lira, compare già in Saffo ed è presente in Euripide<sup>463</sup>. Seguono Artemide, Era ed Hermes come divinità maggiori.

I vv. 985-1000 sono dedicati interamente a Dioniso, signore della danza.

Arist., *Thesm.*, vv. 985-990:

Ἄλλ' εἶα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί· (985)  
τόρευε πᾶσαν ᾠδὴν·  
ἥγοῦ δέ γ' ᾧδ' αὐτὸς σύ,  
κισσοφόρε Βακχεῖε  
δέσποτ'· ἐγὼ δὲ κώμοις  
σε φιλοχόροισι μέλψω (990).

L'importanza di Dioniso e della danza nei rituali a lui consacrati è testimoniata dalle *Baccanti* euripidee, dove il dio viene descritto similmente<sup>464</sup>. Altrettanto importante in tal senso si rivela, all'interno dei riti in suo onore, la presenza, nei riti in suo onore, del fenomeno del menadismo. Per questo motivo il dio viene supplicato di guidare lui stesso l'esibizione delle danzatrici. Nell'inno vengono descritti diverse forme di danza rituale. Alla prima "a girotondo"<sup>465</sup> segue quella del cosiddetto "passo doppio"<sup>466</sup>; l'ultima che coincide con l'invocazione a Dioniso è quella propria dei rituali bacchiaci, ovvero si tratta del ballo libero tipico del culto

---

<sup>463</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 310.

<sup>464</sup>Cfr. Eur., *Bacc.*, vv. 144-169.

<sup>465</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 953-954:

Ὅρμα χῶρει,  
κοῦφα ποσὶν, ἄγ' εἰς κύκλον.

<sup>466</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 981-982:

Ἐξαρχε δὴ προθύμως  
διπλῆν, χάριν χορείας.

dionisiaco<sup>467</sup>.

Anche in questo caso, per quanto questa sezione sia maggiormente avulsa dalla trama comica rispetto alla precedente, troviamo una forte componente di verosimiglianza culturale soprattutto nelle ultime tre strofe che compongono l'inno e che sono dedicate al dio figlio di Semele.

### 2.3.3 L'inno a Pallade Atena, Demetra e Kore vv. 1136-1159

Questo inno cletico si struttura in una doppia invocazione: la prima è ad Atena, la divinità poliade, mentre la seconda è indirizzata alle dee, di cui si sta celebrando la festa. Diversamente dal precedente invito gioioso a unirsi alla danza, in questa sezione del testo ogni cosa diviene molto seria<sup>468</sup>.

Come nota Prato<sup>469</sup>, l'inno si divide in due sezioni. La prima coinvolge la dea custode della πόλις, di cui le donne si considerano le rappresentanti politiche durante i giorni della celebrazione.

Arist., *Thesm.*, vv. 1145-1147:

Δῆμος τοί σε καλεῖ γυναῖ- Αντ. α (1145)  
κῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις  
εἰρήνην φιλέορτον.

Il richiamo alla pace “amica delle feste” si collega alla tematica affrontata nelle maledizioni<sup>470</sup> durante la scena dell'Assemblea della pericolosa situazione politica di Atene nell'anno della rappresentazione della commedia. Il delicato contesto storico politico viene qui tratteggiato dai vv. 1143-1144, dove Atene è detta “colei che ha in odio i tiranni”.

Arist., *Thesm.*, vv. 1143-1144:

Φάνηθ', ὦ τυράννους  
στυγοῦσ', ὥσπερ εἶχός.

La seconda parte, invece, richiama alcuni degli aspetti principali delle religioni

---

<sup>467</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 989-990.

<sup>468</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 361.

<sup>469</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 328 ss.

<sup>470</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 352-371.



misteriche e si collega maggiormente al contesto rituale che fa da sfondo alla trama dell'opera. Le dee tesmofore sono definite πότνιαι, che è epiteto cultuale tipico di queste divinità<sup>471</sup>.

Arist., *Thesm*, vv. 1148-1152:

ἤχετ' ἐ τ' εὐφρονες ἴλαοι,  
πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον,  
ἄνδρας ἴν' οὐ θέμις εἰσορᾶν (1150)  
ὄργια σέμν', ἵνα λαμπάσι<ν>  
φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν. (1152-54)

Con l'ἄμβροτον ὄψιν si fa riferimento alla possibilità di partecipare alle visioni proprie dei culti misterici. Quanto visto all'interno di questi riti doveva avere a che fare con temi quali nascita e morte, la vita nell'aldilà<sup>472</sup>. Viene anche rimarcata l'esclusività di questa visione: in tutte le religioni misteriche era necessario un processo di iniziazione per gli aspiranti μύσται. Nel caso delle Tesmoforie, invece, il diritto a partecipare era legato in modo indissolubile con la cittadinanza. Solo le donne ateniesi sposate erano θεσμοφοριάζουσαι e questo, secondo Parker<sup>473</sup>, spiegherebbe la natura della festa come legata all'οἶκος e al ruolo delle donne quali garanti della stessa e procreatrici delle nuove generazioni di cittadini.

Anche in quest'ultimo componimento vi sono richiami alla realtà cultuale non solo tesmoforica. La parte di Atena è legata ad una conseguenza del contesto della festa. Nel corso dell'opera esse si definiscono δῆμος, popolo nel senso di dotato dei diritti politici, εὐγενεῖς, usano formule proprie del lessico della politica - v. 373-374 Ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε / τῇ τῶν γυναικῶν - come se ne fossero, vista la sospensione di ogni attività maschile, le uniche rappresentanti. Questo aspetto va sottolineato, ma non portato all'eccesso perchè, come mostreremo nel prossimo capitolo, questo aspetto è strettamente connesso con l'elaborazione letteraria e lo scarto comico con cui vengono rappresentati sulla scena determinati componenti della realtà. Va comunque sottolineata la perfetta verosimiglianza che conserva la parte dell'inno dedicata ad Atena. Tale verosimiglianza è ancora maggiore nella sezione dedicata alle dee tesmofore cui si rivolgono le donne riunite nel Thesmophorion nella seconda parte del componimento.

---

<sup>471</sup> Si veda in tal senso Prato 2001, pag. 329.

<sup>472</sup> Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 361.

<sup>473</sup> Cfr. Parker 2005, pag. 270-290.

## Capitolo 3

# La funzione comica del rito

### 3.1 Il contesto della festa

Scopo di questo capitolo è analizzare la specificità comica dei riti o delle parodie degli stessi che sono presenti nell'opera.

L'espressione "funzione comica del rito" non riguarda soltanto l'aspetto ridicolo di questi richiami alla sfera religiosa, che avevano l'effetto di suscitare il riso nello spettatore, ma vorrebbe anche mettere in luce alcuni dei rapporti che sussistono tra la produzione poetica di Aristofane e la pratica religiosa greca.

Per prima cosa conviene soffermarsi sui contesti di festa che ritroviamo in questa commedia. Infatti non si tratta solamente di rivolgere l'attenzione alla celebrazione in onore di Demetra Tesmofora, all'interno della quale si sviluppa tutta la trama dell'opera, ma anche all'occasione, l'agone poetico, in cui la commedia venne rappresentata.

Osserviamo, dunque, che nel caso delle *Tesmoforiazuse* possiamo parlare di "una festa nella festa". Che gli agoni drammatici avessero luogo all'interno di una festa religiosa della πόλις ateniese è un fatto ben noto. Come abbiamo avuto modo di vedere, non sappiamo con certezza in quale agone drammatico del 411 a. C. si ebbe rappresentazione della commedia. Vi sono due teorie a riguardo: una indica nelle Lenee<sup>474</sup> l'occasione più adatta alla "performance" comica, mentre l'altra considera più opportuna la festa delle Grandi Dionisie<sup>475</sup>.

Non intendo qui discutere in quale delle due celebrazioni abbia avuto luogo la "prima" delle *Tesmoforiazuse*, quanto piuttosto sottolineare l'importanza del carattere religioso nelle rappresentazioni drammatiche, dal momento che sia le

<sup>474</sup>Cfr. Prato 2001, pag. XI-XVII dell'Introduzione.

<sup>475</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. xli-xliv dell'Introduzione.

Lenee che le Dionisie erano feste religiose in onore di Dioniso<sup>476</sup>.

La “festa nella festa” è appunto quella delle dee Tesmofore. Si tratta di un rito molto antico e diffuso in tutta la Grecia.

Sul rituale non siamo molto informati. Alcune delle testimonianze più importanti sono sicuramente lo scolio a Luciano ai *Dialoghi delle cortigiane* di Luciano di Samosata<sup>477</sup> e questa commedia di Aristofane. Non intendo, vista la natura del capitolo, soffermarmi in modo diffuso sul piano della pratica rituale, quanto piuttosto soffermarmi su quegli aspetti che hanno le maggiori implicazioni comiche<sup>478</sup>.

Per prima cosa va sottolineato che si trattava di una festa riservata alle donne, che avevano nella struttura politica ateniese un ruolo più che marginale. Va precisato che non erano ammesse al rito tutte le donne, ma solo alle mogli legittime di cittadini<sup>479</sup>. Nella commedia vi sono due riferimenti importanti allo *status* delle donne, che partecipano alla celebrazione. Il primo è al v. 330 dove le donne che stanno per riunirsi in Assemblea si definiscono εὐγενεῖς γυναῖκες ovvero di “buona nascita”, che si può intendere come nate da cittadini ateniesi ai vv 451, dove il Parente, che sta parlando in difesa di Euripide, afferma che tutte le donne presenti nel consesso sono ἀσταί, cittadine.

Arist., *Thesm.*, vv. 540-543:

KH. Μὴ δῆτα τὸν γε χοῖρον, ὦ γυναῖκες. Εἰ γὰρ οὕσης (540)  
παρρησίας καὶ ζῶν λέγειν ὅσαι πάρεσμεν ἀσταί,  
εἴτ' εἶπον ἀγίγνωσκον ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια,  
διὰ τοῦτο τιλλομένην με δεῖ δοῦναι δίκην ὑφ' ὑμῶν.

Un altro aspetto che sembra caratterizzare le tesmoforianti è il matrimonio, come si può evincere da un passo della terza orazione di Iseo, ovvero *Sull'eredità di Pirro*.

Isae., 3.80:

[Καὶ] ἐν τε τῷ δήμῳ, κεκτημένος τὸν τριτάλαντον οἶκον, εἰ ἦν γεγαμηκώς, ἡναγκάζετο ἂν ὑπὲρ τῆς γαμετῆς γυναικὸς καὶ θεσμοφόρια ἐστιᾶν τὰς γυναῖκας

<sup>476</sup>Si veda in tal senso Pickard-Cambridge 1996.

<sup>477</sup>Per il testo dello scolio si veda Rohde 1870 e Rabe 1971, pag. 275ss.

<sup>478</sup>Per quel che riguarda la pratica rituale delle Tesmoforie si veda in particolare Deubner 1962 pagg. 50-60, Marcel Detienne 1982 pagg. 131-148 e Parker 2005 pagg. 270-290.

<sup>479</sup>A tal proposito si vedano anche Arist., *Thesm.*, vv. 330, 541. Isae., 6.49-50, 8.19.

καὶ τὰλλα ὅσα προσῆκε λητουργεῖν ἐν τῷ δήμῳ (5) ὑπὲρ τῆς γυναικὸς ἀπὸ γε οὐσίας τηλικαύτης. Οὐ τοίνυν φανεῖται οὐδὲν τούτων γεγεννημένον οὐδεπώποτε· οἱ μὲν οὖν φράτερες μεμαρτυρήκασιν ὑμῖν· λαβὲ δὲ καὶ τὴν τῶν δημοτῶν τῶν ἐκείνου μαρτυρίαν.

In questo passo vediamo che Pirro viene accusato di non aver provveduto nell'interesse della donna da lui sposata a provvedere per la festa. Nella commedia vi sono due riferimenti importanti allo *status* delle donne, che partecipano alla celebrazione<sup>480</sup>.

Per questo si ritiene che fosse il matrimonio a sancire la possibilità per una donna di prendere parte al rito<sup>481</sup>, diventando così una tesmoforiazusa. Possiamo ricavare immediatamente due aspetti che hanno grande rilevanza “comica”, ovvero la marginalità propria della condizione della donna nella πόλις ateniese in campo politico-religioso e, in secondo grado, l'importanza del rituale in relazione alla sfera dell'οἶκος.

Secondo Marcel Detienne, “le Tesmoforie assumono nella città greca, a partire almeno dal settimo secolo fino al periodo ellenistico, una funzione politico-religiosa di cui la ‘razza delle donne’ si trova direttamente investita per la sua natura fisiologica e per il privilegio della fecondità”<sup>482</sup>. Secondo lo studioso belga, veniva di fatto sancito con questa festa il ruolo determinante delle donne nella riproduzione dell'intero sistema politico.

Non va comunque dimenticato che la marginalità e l'esclusione dalla vita politica implicava una sostanziale uguaglianza di condizione per quel che riguarda la sfera del sacro. Una tale restrizione era sancita ad esempio dalla gerarchia nella partecipazione al banchetto che seguiva il sacrificio animale.

Questo aspetto ha grandissima rilevanza, dal momento che ci permette di introdurre uno degli aspetti più importanti all'interno dello spazio comico, ovvero il tema del rovesciamento. Tutto ciò si realizza in diversi ambiti del vita quotidiana, dall'aspetto prettamente politico a quello religioso.

Nel campo religioso la marginalità di genere è più che evidente se analizziamo l'ambito del sacrificio ed, in particolare, di quello cruento<sup>483</sup>. Non è dunque un caso da poco che all'interno del rito fosse ammessa una figura maschile, lo σφαγεύς, ovvero colui che aveva il compito di sgozzare la vittima sacrificale<sup>484</sup>. Se osserviamo

---

<sup>480</sup>In tal senso si vedano anche Isae., 6, 49-50 e Isae., 8, 19.

<sup>481</sup>Cfr. Parker2005 pagg. 271.

<sup>482</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pagg. 131.

<sup>483</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pagg. 133-135.

<sup>484</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pag. 144.

questi elementi dalla prospettiva del rovesciamento, è possibile comprendere come l'azione religiosa femminile, per quanto fosse di norma nel contesto delle Tesmoforie, avesse effetti comici di grande impatto sul pubblico.

Dalle fonti veniamo a conoscenza del fatto che la celebrazione rituale aveva una durata di tre giorni.

Arist., *Thesm.*, vv. 78-80:

Κη. καὶ πῶς· ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια  
μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐστ' ἔδρα,  
ἐπεὶ τρίτη 'στὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση.

Può risultare difficile sulla base del testo capire come il terzo giorno della festa possa essere quello di mezzo. Noi sappiamo che la celebrazione cadeva nel mese di Pianepsione, corrispondente a ottobre-novembre, nei giorni dall'undici al tredici. Lo scolio a questo verso ci spiega il motivo di questa affermazione del κηδεστής di Euripide.

Sch. vet. in Arist. *Thesm.* v. 80:

(80.) τοῦτο τῶν ζητουμένων ἐστὶ, πῶς καὶ τρίτην καὶ μέσην εἶπεν. ἰα' γὰρ ἄνοδος, εἶτα ἰβ' νηστεία, εἶτα τρισκαιδεκάτη καλλιγένεια, ὥστε μέση μὲν εἶναι δύναται, τρίτη μὲν οὐ, ἀλλὰ δευτέρα. ἀλλ' οὐδὲ ψυχρεύεσθαι τις δύναται λέγων ὅτι τρίτη ἢ τρισκαιδεκαταία, (5) ὥς ἐκταία ἐκατηβόλος σελάννα, ἐκκαιδεκαταία· ἡ γὰρ μέση οὐκ ἔστιν ἰγ', ἀλλὰ δωδεκάτη. ἡ λύσις οὖν ἦδε. δεκάτη ἐν Ἀλιμοῦντι Θεσμοφόρια ἄγεται, ὥστε τρίτην μὲν ἀπὸ δεκάτης ἰβ' εἶναι, μέσην δὲ μὴ συναριθμουμένης τῆς δεκάτης. τοῦτο δὲ αἰνιγματῶδες κατὰ Καλλιμάχου (10) ἂν τις φαίη, ἔνθα μὲν τρίτη λέγεται, συναριθμεῖν τὴν ἰ', ἔνθα δὲ μέση, μηκέτι συναριθμεῖν. καὶ ὅπου γε λιμώττουσιν, ἀστεϊζόμενοι τὴν μέσην τῶν Θεσμοφορίων ἄγειν φασὶν, ἐπεὶ αὕτη ἡ νηστεία. ἐνδεκάτη Πυανεσιῶνος ἄνοδος. δωδεκάτη νηστεία, ἐν ἧ (15) σχολὴν ἄγουσαι ὑπόκεινται αἱ γυναῖκες ἐκκλησιάζουσαι περὶ Εὐριπίδου. τρισκαιδεκάτη καλλιγένεια. γ' οὖν συναριθμουμένης ἰ', μέσην δὲ τῆς ἀνόδου καὶ τῆς καλλιγενείας.

Nello scolio si fa riferimento al rituale tesmoforico ad Alimunte. Si hanno informazioni secondo le quali ad un certo punto il giorno dieci del mese di Pianepsione iniziarono ad essere svolte delle celebrazioni in forma di preludio, per

cui chi indica quale terzo il secondo giorno, ovvero il dodici di Pianepsione, include nel computo il giorno di “preludio”<sup>485</sup>, assumendo che questo giorno in più fosse stato assorbito anche nella pratica rituale ateniese. Fa eccezione Wilson, che nella sua edizione accoglie la congettura di Nauck ed emenda il testo tradito.

Quanti fossero effettivamente i giorni della festa che Parker definisce come “the most striking interruption of the year in women’s lives”, non ci riguarda direttamente. È, invece, importante notare le caratteristiche principali della νηστεία. Era un giorno di digiuno, digiuno su cui aveva già ironizzato Aristofane negli *Uccelli*<sup>486</sup>, in cui ogni attività della πόλις era sospesa. L’aspetto principale ci viene dato dalla riunione a cui le donne prendono parte. Simbolicamente esse si arrogano la funzione politica ad Atene. Per quanto questa appropriazione sia effimera e legata ad un preciso contesto rituale di pochi giorni, risulta evidente quale possa essere la portata comica di una tale rappresentazione drammatica.

Si tratta evidentemente di un’autonomia provvisoria, ma, come nota Marcel Detienne<sup>487</sup>, non meno sicura. Nei giorni in cui ricorreva la festa non vi era alcuna interruzione dovuta alla presenza maschile. “Ogni anno, nei demi, le donne scelgono quali di loro presiederanno le cerimonie e ed eserciteranno il potere nelle Tesmoforie”. C’è tutto un lessico politico adatto a fornire un’immagine chiara di questo contesto.

Is. 8.19:

Αἱ τε γυναῖκες αἱ τῶν δημοτῶν μετὰ ταῦτα προύκριναν αὐτὴν μετὰ τῆς Διοκλέους  
γυναικὸς τοῦ Πιθέως ἄρχειν εἰς τὰ Θεσμοφόρια καὶ ποιεῖν τὰ νομιζόμενα μετ’  
ἐκείνης.

<sup>485</sup>La questione è stata estremamente dibattuta dagli studiosi. Deubner, ad esempio, (cfr. Deubner 1962 pag. 52) accolse favorevolmente l’indicazione dello scolio. Altri studiosi optarono per una correzione operata da Nauck e accolta ad esempio da Coulon. Il testo emendato risulterebbe pertanto il seguente: ἐπεὶ περ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση. Ultimamente, in seguito ad un contributo di Austin (si veda Austin 1990, pag. 15), la critica tende a conservare il testo tradito. Cfr. Mastromarco - Totaro 2006 pagg. 444-446 e Prato 2001, pag. 162-163.

<sup>486</sup>Cfr. Arist., Av., vv. 1515-1524:

Πρ. ἐξ οὐπερ ὑμεῖς ψάξασατε τὸν ἄέρα. (1515)  
θύει γὰρ οὐδὲ οὐδὲν ἀνθρώπων ἔτι  
θεοῖσιν, οὐδὲ κνῖσα μηρίων ἄπο  
ἀνῆλθεν ὥς ἡμᾶς ἀπ’ ἐκείνου τοῦ χρόνου,  
ἀλλ’ ὥσπερ εἰ Θεσμοφορίοις νηστεύομεν  
ἄνευ θυηλῶν· οἱ δὲ βάρβαροι θεοὶ (1520)  
πεινῶντες ὥσπερ Ἴλλυριοὶ κεκριγότες  
ἐπιστρατεύσειν φάς’ ἄνωθεν τῷ Δί,  
εἰ μὴ παρέξει τὰμπόρι’ ἀνεωγμένα,  
ἵν’ εἰσάγοιντο σπλάγχχνα κατατετμημένα.

<sup>487</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pag. 139.

Le responsabili devono dirigere la celebrazione (ἄρχειν εἰς τὰ Θεσμοφορία) ed accertarsi che i rituali siano svolti correttamente (ποιεῖν τὰ νομιζόμενα).

La partecipazione all'Assemblea delle donne era vincolata ad alcune circostanze. Potevano avere accesso solamente le donne ateniesi sposate con cittadini. Di questo abbiamo testimonianza anche nel preludio alla riunione nella risposta del coro al discorso dell'Aralda:

Arist., *Thesm.*, vv. 326-330:

χρυσέα δὲ φόρμιγγ'  
ἰαχήσειεν ἐπ' εὐχαῖς  
ἡμετέραις· τελέως τ' ἐκκλησιάσασθαιμεν Ἀθηναίων  
εὐγενεῖς γυναῖκες. (330)

L'aggettivo εὐγενεῖς si collega con un altro termine che compare a v. 451<sup>488</sup>, ovvero ἄσται. Indica le donne libere, ma lo statuto di "cittadine" non risultava dai "registri di stato civile depositati presso le fratrie e i demi, ma dal cosiddetto possesso di stato civile, cioè dall'essere legittimamente figlia o moglie di un cittadino"<sup>489</sup>.

Se osserviamo lo svolgimento dell'Assemblea, possiamo osservare come ricalchi perfettamente quello di una riunione dell'ἐκκλησία comune. Vi sono preghiere iniziali che si concludono con le imprecazioni lanciate contro i trasgressori delle leggi e i traditori e poi l'azione con l'aralda che dà lettura di un decreto<sup>490</sup>.

Arist., *Thesm.*, vv. 372-379:

ἄκουε πᾶς'. ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε  
τῇ τῶν γυναικῶν· Ἀρχίκλει' ἐπεστάται,  
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Σωστράτη·  
ἐκκλησίαν ποιεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ (375)  
τῶν Θεσμοφορίων, ἥ μάλισθ' ἡμῖν σχολή,  
καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου,

---

<sup>488</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 540-543:

Κῆ. μὴ δῆτα τόν γε χοῖρον, ὦ γυναῖκες. εἰ γὰρ οὕσης (540)  
παρρησίας κάξδ' ὅν λέγειν ὅσαι πάρεσμεν ἄσται,  
εἴτ' εἴπον ἀγίγνωσκον ὑπὲρ Εὐριπίδου δίκαια,  
διὰ τοῦτο τιλλομένην με δεῖ δοῦναι δίκην ὑφ' ὑμῶν.

<sup>489</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 255-256.

<sup>490</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pag. 139.

ὅ τι χρὴ παθεῖν ἐκεῖνον· ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ  
ἡμῖν ἀπάσαις. τίς ἀγορεύειν βούλεται·

La solennità del momento è evidente già dalla formula iniziale: ἔδοξε τῇ βουλῇ τᾷδε τῇ τῶν γυναικῶν che ricalca quella tradizionale. Inoltre vengono dati i nomi di coloro le quali hanno avuto il compito di dirigere quell'adunanza. Si tratta della riproposizione al femminile di un vero decreto proposto dalla βουλή e poi successivamente votato nella sede dell'ἐκκλησία.

Come spiega Marcell Detienne<sup>491</sup>, le donne, quando si riuniscono per le Tesmoforie, formerebbero una vera propria società con magistrati, la βουλή e l'Assemblea in cui votano a maggioranza. Le donne, nei giorni della festa, si governano da sé ed esercitano il diritto di voto in esclusiva. Il loro decreto di morte nei confronti di Euripide appare ancora più temibile, dal momento che viene "pronunciato in assenza della città al maschile"<sup>492</sup>. La città è ferma nelle sue più comuni attività, pertanto Euripide è convinto di non avere alcuna possibilità di salvezza<sup>493</sup>.

Solo nel testo commedia commedia compaiono numerosi termini come ἐκκλησία o alcune voci del verbo ἐκκλησιάζω. In Iseo 8, 19 troviamo solamente ἄρχειν εἰς τὰ Θεσμοφόρια καὶ ποιεῖν τὰ νομιζόμενα, così come nello scolio a Luciano non viene fatta menzione di un'assemblea delle donne, che si teneva abitualmente durante la celebrazione del rito sul modello di quella maschile.

Pertanto, possiamo affermare con certezza che si tratti di un dato autentico oppure dobbiamo ritenere, come fanno alcuni studiosi<sup>494</sup>, che tutta la scena dell'Assemblea sia un'invenzione di Aristofane?

La terminologia adottata nella scena dell'Assemblea si adatta perfettamente alla situazione drammatica, ma, come nota Prato<sup>495</sup>, è attraverso la "manipolazione e la burlesca integrazione delle formule tradizionali" che si ottiene l'effetto parodico<sup>496</sup>.

<sup>491</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pag. 140.

<sup>492</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>493</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 76-84:

Ευ. τῇδε θῆμέρα κριθήσεται (76)  
εἴτ' ἔστ' ἔτι ζῶν εἴτ' ἀπόλωλ' Εὐριπίδης. (77)  
Κη. καὶ πῶς· ἐπεὶ νῦν γ' οὔτε τὰ δικαστήρια  
μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐστ' ἔδρα,  
ἐπεὶ περ ἐστὶ Θεσμοφορίων ἡ μέση. (80)  
Ευ. τοῦτ' αὐτὸ γάρ τοι ἀπολεῖν με προσδοκῶ.  
αἱ γὰρ γυναῖκες ἐπιβεβουλεύκασι μοι  
κἂν Θεσμοφόροι μὲλλονσι περὶ μου τήμερον  
ἐκκλησιάζειν ἐπ' ὀλέθρῳ.

<sup>494</sup>Si vedano in tal senso Haldane 1965 pag. 41, Horn 1970 pag. 111 e Prato 2001, pag. 217-219.

<sup>495</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 218.

<sup>496</sup>Cfr. *ibid.*



Arist., *Thesm.*, vv. 295-311:

Εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροι, καὶ τῷ Πλούτῳ, καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ, καὶ τῇ Κουροτρόφῳ, καὶ τῷ Ἑρμῇ, καὶ <ταῖς> Χάρισιν, ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα ποῆσαι, πολυωφελῶς μὲν ἑπὶ πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχερῶς δ' ὑμῖν αὐταῖς. Καὶ τὴν δρῶσαν καὶ ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην νικᾶν. Ταῦτ' εὐχεσθε, καὶ ὑμῖν αὐταῖς ἀγαθὰ. Ἰὴ παιῶν, ἰὴ παιῶν, ἰὴ παιῶν. Χαίρωμεν.

Nella sezione in prosa al termine ἐκκλησίαν viene associato σύνοδον, che nel lessico politico religioso indica una “riunione segreta”<sup>497</sup>. Anche la frase ἄριστα ποῆσαι, che viene ripresa subito dopo da τὴν δρῶσαν τὴν τ' ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα, è ampliata dal termine κάλλιστα. L'espressione δρῶσαν τὴν τ' ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα riecheggia la teminologia in uso nei discorsi assembleari come possiamo notare in un passo di Iperide<sup>498</sup>.

Hyp., 4, 8<sup>499</sup>

ἢ ‘συνίη ποι ἐπὶ καταλύσει τοῦ δήμου ἢ ἐταιρικὸν συναγάγη, ἢ ἐάν τις πόλιν τινὰ προδῶ ἢ ναῦς ἢ πεζὴν ἢ ναυτικὴν στρατιάν, ἢ ῥήτωρ ὦν μὴ λέγῃ τὰ ἄριστα τῷ δήμῳ τῷ Ἀθηναίων χρήματα λαμβάνων’: τὰ μὲν ἄνω τοῦ νόμου κατὰ πάντων τῶν πολιτῶν γράψαντες (ἐκ πάντων γὰρ καὶ ἀδικήματα ταῦτα γένοιτ' ἄν), τὸ δὲ τελευταῖον τοῦ νόμου κατ' αὐτῶν τῶν ῥητόρων, παρ' οἷς ἔστιν καὶ τὸ γράφειν τὰ ψηφίσματα.

L'espressione λέγῃ τὰ ἄριστα τῷ δήμῳ τῷ Ἀθηναίων la troviamo attestata in modo simile ancora nelle *Tesmoforiazuse* al v. 355 sg. dove ricorre τὰ δ' ἄρισθ' ὅσαις προσήκει / νικᾶν λεγούσαις anche nella *Lisistrata*.

Arist., *Lys.*, vv. 1044-1047:

XO. Οὐ παρασκευαζόμεσθα τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὦνδρες, στρ.  
φλαῦρον εἰπεῖν οὐδὲ ἔν, (1045)

<sup>497</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 218

<sup>498</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 220.

<sup>499</sup>Si veda anche Hyp, 4, 39:

εἰσὴγγελεκε γὰρ αὐτὸν Πολύευκτος λέγειν μὴ τὰ ἄριστα τῷ δήμῳ τῷ Ἀθηναίων χρήματα λαμβάνοντα καὶ δωρεὰς παρὰ τῶν τάναντία πραττόντων τῷ δήμῳ τῷ Ἀθηναίων.

ἀλλὰ πολὺ τοῦμπαλιν πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν  
καὶ δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ καὶ τὰ παρακείμενα.

A far pensare all'aspetto ironico dei di questi vi sarebbe, secondo questi studiosi, anche il fatto che al δῆμος τῶν Ἀθηναίων venga associato quello delle donne al v. 307. Inoltre sarebbero, secondo Horn, connotati ironicamente anche i vv. 329-331:

τελέως δ' ἐκ-  
κλησιάσασαιμεν Ἀθηνῶν  
εὐγενεῖς γυναῖκες.

Scrivo a tal proposito lo studioso tedesco: "Nur zum Schluß (329-331) weist der Chor auf seine wahre Gestalt hin; doch klingt das dort mehr wie eine Entschuldigung, wie die Bitte, trotzdem Erfüllung des Gebets zu gewähren, als wie ein abschließend aufgesetzter parodischer Gag"<sup>500</sup>.

Non credo sia possibile dare una risposta definitiva alla domanda se questa scena derivi da un dato autentico oppure si tratti di un'invenzione dell'autore. Tuttavia, ritengo che sia opportuno non tralasciare la seconda ipotesi. Infatti, nell'ottica dello scarto e del rovesciamento comico, l'invenzione dell'Assemblea risulta perfettamente inserita in una costruzione poetica estremamente raffinata. È pur vero che lo scarto in questo caso sarebbe di notevole portata, ma non c'è nulla che vieti uno stacco simile dalla realtà dei fatti.

Il testo della commedia si rapporta con alcuni aspetti della celebrazione, ma non va dimenticato che lo fa in ottica comica, tendendo, pertanto, a portare agli eccessi determinati dati della situazione reale. Pensiamo, ad esempio, all'importanza del matrimonio nella festa ed al discorso del Parente durante la "seduta assembleare". La commedia di Aristofane gioca con molteplici aspetti della celebrazione del rituale tesmoforico. La scena della riunione dell'ἐκκλησία descrive in ottica comica i riti che caratterizzano questa pratica di Atene, all'interno della quale politica e religione erano collegate ed unite l'un l'altra in un vincolo molto forte. Pensiamo al fatto che i magistrati erano in molti casi anche cariche religiose. La festa rappresenta un'ottima occasione per una rappresentazione comica. Si hanno molti dei tratti del rovesciamento, che risulta ancora più accentuato da un dato reale come la festa di Demetra Tesmofora, per quanto portata agli eccessi dal testo di Aristofane. L'evento religioso rappresentava già di per sé un evento con tratti eccezionali, vista la sospensione di ogni attività. Nella raffigurazione di Aristofane

---

<sup>500</sup>Cfr. Horn 1970, pag. 111.

la città era governata dalle donne, le quali non avevano bisogno come nelle *Ecclesiastuse* di travestimenti per ottenere il potere, che di fatto sembra venir loro concesso dalla πόλις. Il contesto della festa, pertanto, si adatta perfettamente alla prospettiva del rovesciamento e dello scarto comico e, partendo da un preciso dato storico culturale come la festa, la scena dell'Assemblea dà maggiore linfa a questa descrizione.

C'è anche un altro aspetto della festa che si rivela estremamente produttivo dal punto di vista della distorsione della realtà di cui è capace il genere comico: si tratta del tipo di festa e del suo scopo.

Oltre a definire lo status delle donne cittadine, le tesmoforie sono una festa connessa con la fertilità della terra e delle donne<sup>501</sup>. Lo scolio a Luciano ai *Dialoghi Cortigiani* ci racconta in modo esplicito il legame della celebrazione con la fertilità della terra.

Sch. Luc. Dial. Mer. 2,1, 15:<sup>502</sup>:

< ἐν τοῖς Θεσμοφορίοις>: Θεσμοφορία ἐορτὴ Ἑλλήνων μυστήρια περιέχουσα, τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Σκιροφορία καλεῖται. ἦγετο (10) δὲ κατὰ τὸν μυθωδέστερον λόγον, ὅτι, <ὅτε> ἀνθολογοῦσα ἡρπάζετο ἡ Κόρη ὑπὸ τοῦ Πλούτωνος, τότε κατ' ἐκεῖνον τὸν τόπον Εὐβουλεύς τις συμβώτης ἔνεμεν ὅς καὶ συγκατεπόθησαν τῷ χάσματι τῆς Κόρης· εἰς οὖν τιμὴν τοῦ Εὐβουλέως ῥιπτεῖσθαι τοὺς χοίρους εἰς τὰ χάσματα τῆς Δήμητρος (15) καὶ τῆς Κόρης. τὰ δὲ σαπέντα τῶν ἐμβληθέντων εἰς τὰ μέγαρα κάτω ἀναφέρουσιν ἀντλήτραι καλούμεναι γυναῖκες καθαρεύουσαι τριῶν ἡμερῶν καὶ καταβαίνουσιν εἰς τὰ ἄδυτα καὶ ἀνενέγκασαι ἐπιτιθέασιν ἐπὶ τῶν βωμῶν· ὧν νομίζουσι τὸν λαμβάνοντα καὶ τῷ σπόρῳ συγκαταβάλλοντα (20) εὐφορίαν ἔξειν.

L'atto di seppellire maialini sotto terra, oltre che avere un antecedente nel mito, dovrebbe garantire abbondanza (εὐφορίαν ἔξειν). La fertilità della terra e l'abbondanza del raccolto si legano anche ad un altro tema che gioca un ruolo chiave nella celebrazione: mi riferisco alla fertilità della donna. Secondo Parker, "the goddess <Fair Birth> gave her name to the third day of the festival. The relation between women and Demeter was grounded in the fertility of women, which allowed the to symbolize (and seek ritually to ensure) the fertility of the fields. Any woman who brought to Demeter the goddess' preferred offering, a piglet,

<sup>501</sup>Cfr. Parker2005 pag. 275-276.

<sup>502</sup>Per il testo si veda Rabe 1971, pag. 275ss.

could not forget that various words for 'pig' were the commonest for the female genitalia"<sup>503</sup>. Anche Detienne sostiene l'importanza di questo aspetto all'interno del rito: "nel culto dedicato a Demetra Tesmofora, spesso intesa come la Legislatrice, s'intrecciano le contraddizioni di una società e di un sistema di pensiero che relegano deliberatamente il femminile ai confini dello spazio politico-religioso, ma che si vedono costretti, da istanze interne alla propria sfera di valori, ad affidare alle donne un ruolo determinante nella riproduzione dell'intero sistema"<sup>504</sup>.

Su questo si innesta tutto il gioco parodico dell'*aischrologia* dei comportamenti sessuali delle donne e della loro sostanziale infedeltà, stando al discorso tenuto da Mnesiloco durante la riunione dell'Assemblea<sup>505</sup>.

L'intento diffamatorio dell'orazione, in cui giace lo scarto comico, si spiega chiaramente con la necessità di difendere Euripide che è odiato dal popolo delle donne perché nelle sue tragedie parla male di loro. Non a caso l'orazione termina proprio nel nome del poeta.

Arist., *Thesm.*, vv. 517-519:

ταῦτ' οὐ ποιοῦμεν τὰ κακά· νῆ τήν Ἄρτεμιν  
ἡμεῖς γε. καὶτ' Εὐριπίδῃ θυμούμεθα,  
οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν·

È evidente che Aristofane non volesse mettere alla berlina o tanto meno in discussione il rito tesmoforico, ma è comunque interessante vedere come il Parente, accusando le donne di costumi libertini e licenziosi, tocchi comunque degli aspetti chiave nel contesto della festa, suscitando la normale reazione delle donne, provocando a sé stesso tutti i guai cui andrà incontro.

Il contesto della festa di Demetra Tesmofora ha negli aspetti che abbiamo analizzato grande produttività in senso comico. È chiaro, come ricorda Bowie<sup>506</sup>, che queste non sono le Tesmoforie, ma solo quelle di Aristofane<sup>507</sup>. L'obiettivo comico rimane Euripide e, di conseguenza, il teatro e come fare teatro. Il ricorso ad alcuni aspetti del rito con finalità comiche si rende, pertanto, funzionale al diletto poetico.

---

<sup>503</sup>Cfr. Parker2005 pag. 275

<sup>504</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982, pag. 131.

<sup>505</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 466-519.

<sup>506</sup>Cfr. Bowie 1993 pag. 210.

<sup>507</sup>Pensiamo all'otre di vino, che è liquore vietato nelle feste in onore di Demetra.

### 3.2 Le azioni rituali nelle *Tesmoforiazuse*: varie forme di parodia del sacro

All'interno della commedia sono presenti diversi richiami alle pratiche rituali connesse con la festa e con le azioni rituali compiute durante il suo svolgimento. Come abbiamo avuto modo di vedere, sul decorso della celebrazione non siamo molto informati. La commedia di Aristofane risulta essere uno dei documenti più importanti in tal senso in unione con l'*Inno a Demetra* e, in modo particolare, con un scolio a Luciano pubblicato da Rohde nel 1870<sup>508</sup>. Inoltre, uno dei tratti caratteristici dei riti in onore di Demetra era il costante vincolo al silenzio circa sacrifici, azioni rituali e riunioni svolte nel Tesmoforio. Nel testo troviamo due prove di questo aspetto. La prima ci viene fornita da Agatone, quando si rifiuta di partecipare all'Assemblea delle donne per difendere la causa di Euripide.

Arist., *Thesm.*, vv. 205-207:

ΑΓ. Ὅπως·

Δοκῶν γυναικῶν ἔργα νυκτερείσια  
κλέπτειν ὑφαρπάζειν τε θήλειαν Κύπριν. (205)

Particolarmente significativo è in questo passo l'uso di κλέπτειν, che ci dà appunto il senso della segretezza delle azioni rituali nel Tesmoforio. A ciò si aggiunge anche ὑφαρπάζειν che, associato a Κύπριν, ha una chiara accezione erotica e che si trova anche nelle *Ecclesiazuse*<sup>509</sup>. La seconda prova la troviamo nelle parole del Parente, quando interviene durante l'Assemblea<sup>510</sup>:

Arist., *Thesm.*, vv. 472:

αὐταὶ γάρ ἐσμεν, κοῦδεμί' ἐκφορὰ λόγου. .

Il contesto dell'Assemblea delle donne richiama polemicamente l'abitudine propriamente maschile di rivelare quanto discusso nelle riunioni dell' ἐκκλησία a

<sup>508</sup>Cfr. Rohde 1870.

<sup>509</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 195. Si veda anche Arist., *Eccl.*, v.721-724:

καὶ τάς γε δούλας οὐχὶ δεῖ κοσμουμένας  
τὴν τῶν ἐλευθέρων ὑφαρπάζειν Κύπριν,  
ἀλλὰ παρὰ τοῖς δούλοισι κοιμᾶσθαι μόνον,  
κατωνάκην τὸν χοῖρον ἀποτετιλμένας.

<sup>510</sup>Cfr. Prato 2001, pag. XXII dell'introduzione.

cui fa riferimento un passo delle *Ecclesiazusae*:

Arist., *Eccl.*, vv. 441-444:

Χρ. γυναῖκα δ' εἶναι πρᾶγμ' ἔφη νομβυστικὸν  
καὶ χρηματοποιόν. κοῦτε τὰπόρρητ' ἔφη  
ἐκ Θεσμοφόροιν ἐκάστοτ' αὐτὰς ἐκφέρειν,  
σὲ δὲ καμὲ βουλευόντε τοῦτο δρᾶν αἰεί.

È importante sottolineare nel passo in questione come siano opposti alla leggerezza maschile, a causa della quale vengono divulgati i segreti delle riunioni della πόλις, il rigore e il silenzio delle donne che non rivelano τὰπόρρητα ἐκ Θεσμοφόροιν. Nonostante l'abilità delle donne a mantenere segrete le cose che le riguardano, Euripide è venuto a conoscenza delle intenzioni delle donne nel Tesmoforio e nell'agorà è giunta la voce che un emissario del poeta si è infiltrato all'interno del consesso femminile<sup>511</sup>.

Con l'intero lato della commedia connesso col rituale viene instaurato il gioco della parodia che coinvolge molti degli aspetti che solitamente verrebbero ascritti alla pratica religiosa. Con questo si intende non che Aristofane si prende gioco della "religione", ma che sfrutta la stessa per mettere alla berlina i propri personaggi e, più in generale, coloro cui è indirizzato il dileggio comico.

Pensiamo ad esempio al caso dell'εὐφημία in relazione alla scena di Agatone e all'inizio della riunione dell'Assemblea.

Nella scena che coinvolge il giovane collega di Euripide, troviamo un servo che introduce il proprio padrone ed invoca non solamente che tutto il popolo sia εὐφρημος, ma anche che la natura intera si plachi per l'avvento del poeta<sup>512</sup>. L'uso di questo aspetto del rituale, ovvero l'enunciazione corretta delle formule di rito, viene qui introdotto per presentare iperbolicamente Agatone che appare sulla scena a guisa di un dio in una perfetta epifania comica. Il tono sacrale delle parole del servo nella scena del sacrificio indicano un chiaro intento derisorio nei confronti del giovane tragediografo, così come viene rimarcato dalle continue battute a sfondo sessuale pronunciate da Mnesiloco durante il discorso del θεράπων.

Anche nella scena della riunione dell'ἐκκλησία il gioco della parodia si mostra con estrema chiarezza. Per prima cosa il fatto che a riunirsi sia il δῆμος τῶν γυναικῶν rappresenta di per sé già una situazione comicamente rovesciata, dal momento che le

<sup>511</sup>Cfr. Prato 2001, pag. XXII.

<sup>512</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 39-45.

donne si arrogano le funzioni politiche proprie della parte maschile della popolazione. Questa scena delle *Tesmofoiazuse* che costituisce, tra l'altro, "il più antico documento di un'ἐκκλησία ateniese del V. sec."<sup>513</sup>. Ad essere oggetto di derisione non è l'istituzione in sè ovviamente, bensì l'uso distorto che ne fanno le donne. Pensiamo alla preghiera del Parente<sup>514</sup> dove Mnesiloco chiede alle divinità tutelari della festa a cui si è introdotto furtivamente di non essere scoperto.

Questa chiave di lettura in senso parodico può essere applicata a tutta quanta la scena, dal richiamo all'εὐφημία alle solenne maledizioni dove il reato di cospirazione coi Medi viene addirittura equiparato ad eventuali accordi con Euripide<sup>515</sup>.

Il personaggio comico per eccellenza nella commedia è, senza dubbio, il Parente di Euripide. Nelle parole di Mnesiloco possiamo trovare diversi riferimenti in chiave comica a diversi aspetti del rito in generale, ma soprattutto del rito tesmoforico.

La scena della μάχαιρα<sup>516</sup> è pervasa da elementi propri del rito, come abbiamo avuto modo di vedere nel secondo capitolo. I termini presenti nella scena rimandano direttamente al sacrificio: μηρία, βώμος, καθαιματοῦν, ἀποσφάζεσθαι, σφαγεῖον e il v. 758 Τουτὶ τὸ δέρμα τῆς ἱερείας γίγνεται. All'interno della scena, va ricordato, gioca un ruolo importantissimo la parodia del *Telefo* euripideo. Infatti nella scena intorno all'altare viene parodiato il momento in cui Telefo, raggiunto Agamennone e gli altri greci, rapisce il piccolo Oreste e minaccia di ucciderlo, qualora non venga guarito da Achille.

Cerchiamo di analizzare gli *scarti* dalla realtà culturale così come sono rappresentati sulla scena delle *Tesmofoiazuse*. Il primo che incontriamo riguarda l'uso del coltello del sacrificio, la μάχαιρα appunto, come arma e strumento di minaccia. Un tale uso di questo oggetto richiama un passo dei *Persiani* di Eschilo in cui il popolo persiano è definito τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος<sup>517</sup>, dal momento che questo strumento viene utilizzato dai nemici per antonomasia in battaglia. L'uso della μάχαιρα diviene un fattore identitario, che distingue greci e non greci. In questa commedia Euripide è il nemico per antonomasia delle donne, così come lo sono i Persiani dei Greci. E scendere a patti col nemico giurato della Grecia è stato da poco equiparato ad accordarsi con il poeta<sup>518</sup>. Per questo è interessante notare

<sup>513</sup>Cfr. Prato 2001, pag. XXVI.

<sup>514</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 279-294.

<sup>515</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 335-351.

<sup>516</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 690 ss.

<sup>517</sup>Cfr. Aesch., *Pers.*, vv. 56.

<sup>518</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 335ss.:

εἴ τις ἐπιβουλεύει τι τῷ δήμῳ κακὸν (335)

che Mnesiloco, inviato in mezzo alle donne da e negli interessi del tragediografo usi proprio questo coltello come arma e strumento di minaccia. L'effetto comico è immediato, soprattutto, se pensiamo alla "vittima" del furore del Parente. La bambina, impersonificazione di Oreste a livello paratragico, è, in realtà, un otre di vino. Questo particolare è di per sé significativo per due aspetti: il primo riguarda l'assurdità del contesto in cui le donne si arrogano la funzione politica dell'Assemblea, mentre il secondo concerne proprio la circostanza religiosa in cui si realizza il rovesciamento delle funzioni. Non era ammesso vino all'interno della celebrazione. Infatti Demetra nel suo peregrinare aveva rifiutato il vino offertole da Metanira.

*Hymni Homerici, In Cererem*, vv. 206-212:

τῇ δὲ δέπας Μετάνειρα δίδου μελιηδέος οἴνου  
 πλήσας, ἥ δ' ἀνένευσ'· οὐ γὰρ θεμιτόν οἱ ἔφρασκε  
 πίνειν οἶνον ἐρυθρόν, ἄνωγε δ' ἄρ' ἄλφι καὶ ὕδωρ  
 δοῦναι μίξασαν πιέμεν γλήχωνι τερείνῃ.  
 ἥ δὲ κυκεῶ τεύξασα θεᾶ πόρεν ὥς ἐκέλευε· (210)  
 δεξαμένη δ' ὁσίης ἔνεκεν πολυπότνια Δῆλῳ  
 τῇσι δὲ μύθων ἤρχεν ἐύζωνος Μετάνειρα· .

Il divieto di bere vino rosso (οὐ γὰρ θεμιτόν οἱ ἔφρασκε πίνειν οἶνον ἐρυθρόν) viene spiegato in diversi modi. Cassola<sup>519</sup> riporta che le libagioni di acqua e miele sono tipiche dei culti dedicati ai morti e agli eroi e agli dei inferi e la loro presenza nelle celebrazioni demetriache renderebbe molto chiaro il rapporto con il mondo ctonio. Stante il divieto imposto da Demetra al momento della fondazione del culto, nella scena del Parente sull'altare la bambina rapita da Mnesiloco si trasforma in un ἄσχος pieno di vino.

Arist., *Thesm.*, vv. 733-734:

τουτὶ τί ἐστίν· ἄσχος ἐγένεθ' ἡ κόρη  
 οἴνου πλέως, καὶ ταῦτα Περσικάς ἔχων.

τῶ τῶν γυναικῶν, ἥ 'πικηρυκεύεται  
 Εὐριπίδῃ Μήδοις τ' ἐπὶ βλάβῃ τινι  
 τῇ τῶν γυναικῶν, ἥ τυραννεῖν ἐπινοεῖ  
<sup>519</sup>Cfr. Cassola 1991, pag. 474-475.



L'ἄσχος è un otre di pelle in uso nelle libagioni<sup>520</sup>. Come nota Bowie<sup>521</sup> la presenza del vino serve a marcare l'eccezionalità comica di questa rappresentazione delle Tesmoforie e, più in generale, di come tutta l'azione drammatica sia caratterizzata da una situazione di "rovesciamento".

La presenza del vino colpisce maggiormente la nostra attenzione se pensiamo al riferimento al digiuno presente nella commedia.

Arist., *Thesm.*, vv. 947-952:

XO. Ἄγε νυν ἡμεῖς παῖσωμεν ἅπερ νόμος ἐνθάδε ταῖσι γυναιξίν,  
ὅταν ὄργια σεμνὰ θεοῖν ἱεραῖς ὥραις ἀνέχωμεν, ἅπερ καὶ  
Πάυσων σέβεται καὶ νηστεύει,  
πολλάκις αὐτοῖν ἐκ τῶν ὥρων (950)  
εἰς τὰς ὥρας ζυγεπευχόμενος  
τοιαῦτα μέλειν θάμ' ἑαυτῷ.

La presenza dell'otre alla luce di questo passo marca ancora di più l'eccezionalità della rappresentazione. Lo scarto col rituale viene portato ad un livello più avanzato e con esso la prospettiva del "rovesciamento" della realtà risulta maggiormente chiara. Anche la singolarità della circostanza viene a questo punto portata ad un livello successivo. La presenza del vino, oltre a permettere l'invettiva di Mnesiloco contro l'abitudine a bere delle donne, sottolinea ancora una volta lo scarto tra la realtà comica della scena e quella storica.

Sempre all'interno del Thesmophorion colpisce l'uso delle torce che le donne vogliono attuare nei confronti del Parente e di Euripide. Il tragediografo ha inscenato con Mnesiloco l'*Elena* per tentare di salvare il prigioniero delle donne. Così reagisce Critilla:

Arist., *Thesm.*, vv. 916-917:

Kp. κλαύσεται ἄρα, νῆ τὼ θεῷ, (916,bis )  
ὅστις σ' ἀπάξει τυπτόμενος τῇ λαμπάδι. (917)

<sup>520</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 277. Si veda in tal senso anche Eur., *El.*, vv. 509-512:

ἦλθον γὰρ αὐτοῦ πρὸς τάφον πάρεργ' ὁδοῦ  
καὶ προσπεσὼν ἔκλαυσ' ἐρημίας τυχῶν, (510)  
σπονδάς τε, λύσας ἄσχον ὃν φέρω ξένοις,  
ἔσπεις, τύμβω δ' ἀμφέθηκα μυρσίνας.

<sup>521</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 210.

Le torce, come abbiamo avuto modo di mostrare, avevano un ruolo importante nei rituali di Demetra, perchè evocavano le sue peregrinazioni alla ricerca della figlia<sup>522</sup>. Come nota anche Prato<sup>523</sup>, quest'uso delle torce non corrisponde a quello "convenzionale", ma, come nel caso della μάχαιρα, un dato oggetto materiale legato alla sfera culturale viene "rifunzionalizzato" e si trasforma in un oggetto di offesa e minaccia.

Il personaggio di Mnesiloco gioca con diversi aspetti del sacro e del rito tesmoforico. Durante la scena della rasatura il Parente viene ad identificarsi progressivamente con un maialino. Per primo è Euripide a zittire il malcapitato mentre si lamenta durante la depilazione.

Arist., *Thesm.*, vv. 222-223:

Ευ. τί κέκραγας· ἐμβαλῶ σοι πάτταλον, (222,bis)  
ἦν μὴ σιωπᾶς. (223)

Come fanno notare Prato<sup>524</sup> e Bowie<sup>525</sup>, l'immagine è di tipo culinario e si riferisce alla pratica dei cuochi di infilare un piuolo nei maiali prima di cucinarli per accertarsi che fossero sani<sup>526</sup>. Nell'ambito del sacrificio questa pratica voleva indagare appunto la purezza della vittima sacrificale. In seguito sempre Mnesiloco afferma di essere diventato un δελφάκιον al termine della rasatura e cauterizzazione dei peli.

Arist., *Thesm.*, 237:

Κη. οἷμοι κακοδαίμων, δελφάκιον γενήσομαι.

<sup>522</sup>Cfr. *Hymni Homerici, In Cererem*, vv. 46-50:

ἐννήμαρ μὲν ἔπειτα κατὰ χθόνα πότνια Δῆλῳ  
στρωφᾷτ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα,  
οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἡδυπότοιο  
πάσσαι' ἀκηχεμένη, οὐδὲ χροά βάλλετο λουτροῖς. (50)

<sup>523</sup>Cfr. Prato 2000, pag. 568.

<sup>524</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 200.

<sup>525</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 215.

<sup>526</sup>Si veda anche Arist., *Eq.*, vv. 375:

Δη. καὶ νῆ Δί' ἐμβαλόντες αὐ- (375)  
τῷ πάτταλον μαγειρικῶς  
εἰς τὸ στόμ', εἴτα δ' ἐνδοθεν  
τὴν γλῶτταν ἐξείραντες αὐ-  
τοῦ σκεψόμεσθ' εὖ κἀνδρικῶς  
κεχηνότος (380)

τὸν πρωτόν, εἰ χαλαζῆ. Si veda anche lo scolio a questo verso:

(376a.) vet (ι) μαγειρικῶς: εἰώθασι γὰρ οἱ μάγειροι πασσάλους τὰ τῶν χοίρων ἀνοίγοντες  
στόματα κατανοεῖν εἰ χαλαζῶσι· χάλαζα δὲ πάθος τῶν χοίρων.

Alle feste Tesmoforie nell'ambito della fertilità era prevista la bruciatura dei peli degli animali sacrificali e soprattutto il seppellimento dei maialini<sup>527</sup>.

Questa identificazione con l'animale viene poi confermata a v. 239:

Εὐ. ἐνεγκάτω τις ἐνδοθεν δᾶδ' ἧ λύχνον.  
ἐπίκυπτε· τὴν κέρκον φυλάττου νῦν ἄκραν.

Il termine κέρκος indica propriamente il membro dell'animale e qui Euripide avverte il Parente a fare attenzione durante la cauterizzazione dei peli.

In questo caso lo scarto comico rispetto alla realtà culturale porta Mnesiloco, che sta per violare il rito tesmoforico, ad immedesimarsi con l'animale sacrificale che viene seppellito ed immolato durante il rituale.

L'effetto comico è immediato e il gioco della parodia chiama in causa anche aspetti propri della pratica rituale.

Il richiamo proprio a questo tipo di animale si spiega appunto con il contesto della festa delle Tesmoforie. Il senso comico, inoltre, viene spiegato anche dal fatto che, come riportano Austin e Olson<sup>528</sup> il termine δελφάκιον indica anche gli organi genitali femminili. Pertanto si può intendere la trasformazione di Mnesiloco in due direzioni, ovvero il travestimento in una donna e, soprattutto, nell'animale sacrificale, che, come notano giustamente Austin e Olson<sup>529</sup>, è parte integrante della pratica rituale all'interno della celebrazione in onore di Demetra e Persefone.

Sono diversi gli aspetti del rito e di quello tesmoforico in particolare a far parte del gioco delle parodie e, più in generale, del dileggio comico in questa opera di Aristofane. È evidente che il commediografo non sta qui mettendo volutamente alla berlina la festa in onore di Demetra. Il contesto della celebrazione offre una cornice "perfettamente comica" per lo svolgimento della trama. Abbiamo una sospensione totale delle attività maschili e, nella rappresentazione comica, i tre giorni delle Tesmoforie coincidono con un periodo le donne assumono il controllo sulla πόλις ateniese. Questo aspetto poi viene portato all'exasperazione dalla messa in scena delle tesmoforanti operata da Aristofane.

Il rovesciamento della normalità dà il via allo svolgimento della trama: Euripide è minacciato dalla popolazione femminile, richiede aiuto ad Agatone, invia il parente in mezzo alle Tesmoforanti e poi ricorre a tutti i suoi stratagemmi per metterlo in salvo, dopo aver saputo che Mnesiloco era stato catturato dal nemico. È il medesimo

---

<sup>527</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 203-204 e Deubner 1962, pagg. 50 ss.

<sup>528</sup>Cfr. Austin - Olson 2004, pag. 132.

<sup>529</sup>Cfr. *ibid.*

rovesciamento che permette alle donne di arrogarsi la funzione giudiziaria durante la scena dell'Assemblea e processare il tragediografo assente. Questo, a mio avviso, è il punto da cui deve partire l'analisi. L'obiettivo di Aristofane è ancora Euripide e la parodia di alcuni aspetti rituali è un mezzo per ottenere questo scopo comico. Non a caso il tragediografo dovrà scendere a patti colle tesmoforianti alla fine dal momento che ogni tentativo allestito non ha avuto il benché minimo successo. Come nota Prato<sup>530</sup>, il poeta esce sconfitto dalla lotta con le donne ed è costretto a trovare un accordo. Inoltre, raggiunta la tregua, si troverà costretto, come contrappasso, a travestirsi da mezzana per riuscire a liberare il Parente che si trova alla gogna.

### 3.3 Pratica rituale e donne: un confronto con *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse*

Ora ci proponiamo di analizzare la tematica della funzione comica del rito, muovendoci dall'analisi di azioni rituali presenti in altre commedie aristofanesche che hanno come protagonista il popolo femminile, ovvero la *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse*, cercando eventuali punti di contatto o di distacco con lo scopo comico del rito nelle *Tesmoforiazuse*.

In entrambe le commedie con cui stabiliremo un confronto troviamo, anzi tutto, un rovesciamento totale della realtà storico-politica. In entrambi i casi, anche se in modi differenti, possiamo dire che le donne si impadroniscono del potere.

Se nella *Lisistrata* lo sciopero del sesso è accompagnato dalla presa dell'Acropoli<sup>531</sup>, nelle *Ecclesiazuse* sono le donne a travestirsi<sup>532</sup> da uomini e a far votare una mozione in base alle quale ottengono il potere.

<sup>530</sup>Cfr. Prato 2001, pag. 332-333.

<sup>531</sup>Cfr. Arist., *Lys.*, vv. 240-246:

Λυ. τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὼ ἔλεγον· (240,bis)  
αἱ γὰρ γυναικες τὴν ἀκρόπολιν τῆς θεοῦ (241)  
ἤδη καθευλήφασιν. ἀλλ', ὦ Λαμπιτοῖ,  
σὺ μὲν βιάδιζε καὶ τὰ παρ' ὑμῖν εὔ τίθει,  
τασοῖ δ' ὁμήρους κατάλιψ' ἡμῖν ἐνθάδε·  
ἡμεῖς δὲ ταῖς ἄλλαισι ταῖσιν ἐν πόλει (245)  
ἔυνεμβάλωμεν εἰσιοῦσαι τοὺς μοχλοῦς.

<sup>532</sup>Cfr. Arist., *Eccl.*, vv. 24-29:

τί δῆτ' ἂν εἴη· πότερον οὐκ ἐρραμμένους  
ἔχουσι τοὺς πώγωνας, οὓς εἴρητ' ἔχειν· (25)  
ἢ θαίματια τάνδρεϊα κλεψάσαις λαθεῖν  
ἢν χαλεπὸν αὐταῖς· ἀλλ' ὅρῳ τονδὶ λύχνον  
προσιόντα. φέρε νυν ἐπαναχωρήσω πάλιν,  
μὴ καὶ τις ὦν ἀνὴρ ὁ προσιῶν τυγχάνη.

Dal punto di vista prettamente rituale osserviamo come nella *Lisistrata* le donne vengano presentate nei primi versi come partecipanti assidue ai riti in generale, delle “professioniste” degli stessi, per usare le parole di Barbara Goff<sup>533</sup>. Nei versi iniziali della *Lisistrata* la protagonista si lamenta per il ritardo delle donne all’incontro:

Arist., *Lys.*, vv. 1-6:

ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ Ἄλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, (1)  
 ἥ 'ς Πανὸς ἥ 'πὶ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,  
 οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.  
 νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή·  
 πλὴν ἥ γ' ἐμὴ κωμῆτις ἥδ' ἐξέρχεται. (5)  
 χαῖρ', ὦ Καλονίκη.

Ad accomunare gli *incipit* di queste due commedie al femminile è la questione del ritardo presente anche nelle *Ecclesiazuse*, dove Prassagora è preoccupata per il ritardo delle donne, che potrebbe causare il fallimento del piano di conquista del potere<sup>534</sup>. La differenza sta proprio però nel richiamo alla partecipazione al rito. Non intendo qui discutere in generale il tema della partecipazione delle donne alle pratiche rituali nell'Atene del V secolo, ma solo l'uso comico che Aristofane fa di questa materia in alcune sue opere<sup>535</sup>.

*Lisistrata* impone un giuramento<sup>536</sup> alle donne provenienti da tutta la Grecia affinché si impegnino a rispettare gli accordi.

Arist., *Lys.*, vv. 209-212:

Λυ. λάζυσθε παῖσαι τῆς κύλικος, ὦ Λαμπιτοῖ.  
 λεγέτω δ' ὑπὲρ ὑμῶν μί' ἅπερ ἂν καγὼ λέγω. (210)  
 ὑμεῖς δ' ἐπομεῖσθε ταῦτα καμπεδώσετε.  
 οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οὔτε μοιχὸς οὔτ' ἀνὴρ—

<sup>533</sup>Cfr. Goff 2004, pag. 360.

<sup>534</sup>Cfr. Arist., *Eccl.*, vv. 19-23:

ἀλλ' οὐδεμία πάρεστιν ἃς ἥκειν ἐχρῆν.  
 καίτοι πρὸς ὄρθρον γ' ἐστίν· ἡ δ' ἐκκλησία (20)  
 αὐτίκα μάλ' ἔσται· καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας  
 δεῖ τὰς ἐταῖρας καγκαθιζομένας λαθεῖν, (23)  
 ἃς Φυρόμαχος ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι. (22)

<sup>535</sup>Per la partecipazione femminile ai riti si vedano Finnegan 1995 e Goff 2004.

<sup>536</sup>Sul rapporto col sacro del giuramento si veda anche Giordano 1999.

L'atto di toccare un oggetto o un animale sul quale si giura dà alla scena tutta una grande solennità. Il giuramento ha un rapporto privilegiato col sacro, perchè gli dei sono testimoni del giuramento e Zeus ne è la divinità tutelare. Come nota Bowie<sup>537</sup>, la scena del giuramento si presenta con estrema ambiguità. Innanzitutto l'atto in sè serve a sancire la pace nel mondo greco, ma ha tutti i tratti della dichiarazione di guerra. Appaiono nel contesto termini e parole che rimandano alla σφαγία<sup>538</sup>, ovvero al sacrificio cruento, spesso associato con giuramenti e con l'apertura delle ostilità. Anzi tutto le donne vorrebbero sacrificare sopra uno scudo<sup>539</sup> che viene sostituito una coppa per il vino.

Se proseguiamo nella lettura del passo, viene proposto di smembrare un cavallo<sup>540</sup>. Il verbo ἐντέμνω rimanda ad un'altra parola, che ha una certa rilevanza nel lessico del giuramento, ovvero τόμια, le parti tagliate della vittima, sopra le quali o toccando le quali veniva pronunciato l' ὄρκος.

Lo scarto comico viene proprio da questa ambiguità che soggiace all'intera scena, che è poi sottolineata dai termini propri del lessico religioso.

Nelle *Ecclesiazuse*, invece, il piano per la conquista del potere è stato concordato all'interno di una festa, le Scire<sup>541</sup>.

Arist., *Eccl.*, vv. 57-59:

Πρ. κάθησθε τοίνυν, ὥς <ἀν> ἀνέρωμαι τάδε  
 ὑμᾶς, ἐπειδὴ συλλελεγμένους ὀρώ,  
 ὅσα Σκίροις ἔδοξεν εἰ δεδράκατε.

Sulla festa in questione abbiamo pochissime testimonianze. La più importante si trova negli scolii alle *Tesmoforiazuse*.

<sup>537</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 182-183.

<sup>538</sup>Così infatti viene definito l'atto a v. 204. Cfr. Arist., *Lys.*, vv. 202-204:

ΛΥ. Καταθεῖσα ταύτην προσλαβοῦ μοι τοῦ κάπρου.  
 Δέσποινα Πειθοῖ καὶ κύλιξ φιλοτησία,  
 τὰ σφάγια δέξαι ταῖς γυναιξὶν εὐμενής.

<sup>539</sup>Cfr. Arist., *Lys.*, vv. 184-186:

ΛΥ. Καλῶς λέγεις. Ποῦ 'σθ' ἡ Σχύθαινα· Ποῖ βλέπεις·  
 Θές εἰς τὸ πρόσθεν ὑπτίαν τὴν ἀσπίδα, (185)  
 καὶ μοι δότω τὰ τόμιά τις.

<sup>540</sup>Cfr. Arist., *Lys.*, vv. 191-192:

ΛΥ. Τίς ἀν οὖν γένοιτ' ἀν ὄρκος· Ἡ λευκὸν ποθεν  
 ἵππον λαβοῦσαι τόμιον ἐντεμώμεθα·

<sup>541</sup>Per le Scire si veda Parker2005, pag. 173-178.

*Sch. in Arist. Thesm.* v. 834:

(834.) ἀμφοτέραι ἑορταὶ γυναικῶν, τὰ μὲν Στήνια πρὸ δυεῖν τῶν Θεσμοφορίων Πυανεψιδῶνος θ', τὰ δὲ Σκίρα λέγεσθαι φασί τινες τὰ γινόμενα ἱερὰ ἐν τῇ ἑορτῇ ταύτῃ Δήμητρι καὶ Κόρη. οἱ δὲ, ὅτι ἐπὶ Σκίρῳ θύεται τῇ Ἀθηνᾷ. (5)

Come vediamo dallo scolio, non è nemmeno sicuro a chi sia dedicata la festa, ma è interessante vedere come in entrambi i casi un rito sancisca il piano per il potere. Nelle *Tesmoforiazuse* è il rito stesso e la sua rappresentazione scenica ad affidare anche se in modo effimero alle donne il controllo sulla città, dal momento che ogni attività della πόλις è sospesa, in queste due commedie le donne sanciscono con un rito il loro proposito per impadronirsi del potere ai danni degli uomini.

È altresì evidente che in una prospettiva comica il rito serve a sacralizzare le azioni delle donne, ma è la premessa medesima, ovvero la conquista del potere, a dare con il rovesciamento della realtà il via allo svolgimento comico. La categoria del rovesciamento è una delle chiavi di lettura principali delle commedie che hanno come protagonista il δῆμος τῶν γυναικῶν. Se nelle *Tesmoforiazuse* il rovesciamento è dato dal fatto che le donne si arrogano la funzione giudiziaria e che il loro è l'unico consesso riunito nel giorno della festa, va ricordato che al momento di punire Mnesiloco vanno a chiamare un membro del collegio dei pritani. Nella *Lisistrata*, invece, le donne conquistano l'Acropoli con l'uso della forza e impongono la pace agli uomini, mentre nelle *Ecclesiazuse* si servono dell'inganno e del travestimento per impossessarsi con una votazione del potere politico.

Il riferimento alle feste Scire potrebbe essere spiegato in questo modo. La cesura del potere conquistato all'Assemblea si rivela una rappresentazione comica di ciò che si verificava simbolicamente durante la festa. La sfera di normale competenza delle donne, ovvero l'οἶκος, sta per prendere il sopravvento sulla πόλις. Per questo motivo, nel discorso di Prassagora, si continua a fare riferimento alle virtù domestiche delle donne, come modelli per l'amministrazione dello stato<sup>542</sup>. È la superiorità dei costumi delle donne ciò che Prassagora intende descrivere per convincere l'ἐκκλησία della necessità di affidare il potere politico al δῆμος τῶν γυναικῶν.

Come nota Bowie, "the idea of women in power is clearly marked in Greek ideology as abnormal, in that occurs in mythology at time of crisis and in ritual at period

<sup>542</sup>Cfr. Arist., *Eccl.*, vv. 210-212:

ταῖς γὰρ γυναιξὶ φημι χρῆναι τὴν πόλιν (210)  
ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις  
ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα.

of the year which are themselves marked as abnormal”<sup>543</sup>, ma la partecipazione al rituale è l’unica forma in cui le donne avevano accesso alla vita pubblica della città. Non a caso nel discorso di Prassagora si fa riferimento alla celebrazione delle Tesmoforie<sup>544</sup>, dove le donne si riunivano e costituivano una “forma di società”<sup>545</sup>.

Se nelle *Ecclesiazuse* l’ordine non viene ripristinato, nella *Lisistrata* lo sciopero del sesso e l’occupazione dell’Acropoli portano i propri frutti. L’inno e la celebrazione<sup>546</sup> con cui si chiude la commedia sancisce la fine del conflitto tra Sparta e Atene sono stati interpretati come una festa di matrimonio<sup>547</sup>. Il banchetto e il rito nuziale che riconcilia Ateniesi e Spartani serve anche a ripristinare l’ordine normale delle cose, rovesciato dall’azione di Lisistrata e compagne. La pace comporta, in questo caso, non solo la fine delle ostilità, ma anche il controllo del potere da parte degli uomini sulle donne<sup>548</sup>. È interessante osservare la fine delle ostilità non implichi anche l’eliminazione dei tratti negativi della parte maschile della popolazione. La restaurazione dell’ordine delle cose produce porta la pace, ma se pensiamo al momento in cui il corpo di Tregua è sulla scena, persistono i vizi, l’avarizia e la sete di potere<sup>549</sup>.

Rituale e donne e in un’ottica di rovesciamento in senso comico rappresentano alcuni tra gli aspetti principali di queste due commedie e collegano *Lisistrata* ed *Ecclesiazuse* alle *Donne alle Tesmoforie*. Il fatto che il rovesciamento nelle *Ecclesiazuse* non si concluda con la restaurazione dell’ordine precostituito si spiega,

<sup>543</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 179.

<sup>544</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 223a:

τὰ Θεσμοφόρι’ ἄγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ.

<sup>545</sup>Cfr. Marcel Detienne 1982 pag. 140.

<sup>546</sup>Cfr. Aris., *Lys.*, vv 1189.

<sup>547</sup>Cfr. Goff 2004, pag. 360.

<sup>548</sup>Cfr. Bowie 1993, pag. 202-203.

<sup>549</sup>Cfr. Arist., *Lys.*, vv. 1159-1173:

Λυ. τί δῆθ’ ὑπεργμένων γε πολλῶν καγαθῶν  
μάχεσθε κοῦ παύεσθε τῆς μοχθηρίας· (1160)

τί δ’ οὐ διηλλάγητε· φέρε, τί τοῦμποδών·

Λα. ἀμές γὰ λῶμες, αἱ τις ἀμὴν τῶγκυκλον  
λῆ τοῦτ’ ἀποδόμεν.

Λυ. ποῖον, ὦ τᾶν· (1163,bis)

Λα. τὰν Πύλον, (1163,ter)

τᾶσπερ πάλαι δεόμεθα καὶ βλιμάδδομες. (1164)

Αθ. μὰ τὸν Ποσειδῶ τοῦτο μὲν γ’ οὐ δράσετε. (1165)

Λυ. ἄφετ’, ὦγάθ’, αὐτοῖς.

Αθ. κάτα τίνα κινήσομεν· (1166,bis)

Λυ. ἕτερόν γ’ ἀπαιτεῖτ’ ἀντὶ τούτου χωρίον. (1167)

Αθ. τὸ δεῖνα τοίνυν, παράδοθ’ ἡμῖν τουτονὶ

πρώτιστα τὸν Ἑχινούντα καὶ τὸν Μηλιᾶ

κόλπον τὸν ὀπισθεν καὶ τὰ Μεγαρικὰ σκέλη. (1170)

Λα. οὐ τῷ σιῶ οὐχὶ πάντα γ’, ὦ λισσάνιε.

Λυ. ἔα αὐτά, μηδὲν διαφέρου περὶ σκελοῖν.



come nota Paduano<sup>550</sup>, con la crisi del progetto comico che fu contemporanea a quella della città di Atene dopo la sconfitta nella guerra del Peloponneso. Nella *Lisistrata*, invece, tale restaurazione è ancora necessaria. Come nelle *Tesmofoiazuse* il potere femminile non può che essere effimero nella sua durata, nonostante in questa commedia la presa dell'Acropoli e il tentativo di imporre la pace, che però sanciscono gli uomini, vadano a buon fine.

In entrambe queste commedie il rituale gioca un ruolo nella realizzazione del "rovesciamento". Il punto chiave giace nel fatto che si tratta di rituali compiuti da donne. Esse si incontrano di nascosto nella *Lisistrata* e ratificano un accordo attraverso il giuramento, mentre nelle *Ecclesiazuse* l'accordo era stato preso durante le feste Scire, a cui, è bene ribadirlo, potevano partecipare solo le donne.

Il rituale ratifica il piano di stravolgimento della realtà e lo sacralizza. Così come Euripide nelle *Donne alle Tesmoforie* è molto preoccupato per quello che succede nel Thesmophorion e non vede possibilità di scampo, dal momento che le donne hanno per quel giorno il controllo sulla città, così attraverso il giuramento e l'incontro alle Scire le donne fissano le basi per ottenere il controllo sulla πόλις. Che tale presa di potere non possa essere duratura, come nel caso della *Lisistrata*, o risolutiva dei problemi che affliggono Atene come nel caso delle *Ecclesiazuse*, si può comunque vedere un precipuo aspetto del rito: sancisce i cosiddetti progetti comici che danno il via allo svolgimento della trama.

### 3.4 Demetra e Kore: analisi e confronto con l'inno alle divinità eleusine nelle *Rane*

In questa quarta e ultima sezione del capitolo confronteremo l'inno alle divinità eleusine presente nella parodo delle *Rane* con l'ultimo inno presente nelle *Tesmofoiazuse* dedicato a Pallade Atena, Demetra e appunto Persefone.

La parodo delle *Rane* è cantata da un coro di iniziati<sup>551</sup> ai misteri eleusini. Dioniso e Xantia hanno attraversato la palude infernale alla ricerca di Euripide, essendo decisi a riportarlo tra i vivi. Il canto dei μύσται corrisponde alla predizione di luce e suoni che Eracle aveva descritto ai due protagonisti in precedenza<sup>552</sup>.

<sup>550</sup>Cfr. Paduano 2013, pagg. 13-33.

<sup>551</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 318-320:

Ξα. τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖν', ὧ δέσποθ'· οἱ μεμνημένοι  
ἐνταῦθά που παίζουσιν, οὐς ἔφραζε νῶν.  
ᾄδουσι γοῦν τὸν Ἰαχχὸν ὄνπερ δι' ἀγορᾶς. (320)

<sup>552</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 154-158:

Ηρ. ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,  
ὅψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε, (155)

Il coro inizia a cantare nel nome di Iacco, divinità associata al culto di Dioniso. Secondo Del Corno, si poteva “sentire una sorta di sincretistica identificazione, che contribuiva alla molteplicità di prospettive che interferiscono nella commedia: con effetti comici - Dioniso assiste ad un canto che lo celebra secondo un aspetto del tutto diverso da quello in cui attualmente si trova -ed encomiastici, in quanto la splendida evocazione lirica presenta il carattere sacrale ed orgiastico del πολύτροπος dio del teatro, della festa e del vino, ma anche della vita *post mortem*, del rifiorire della vegetazione e della giovinezza”<sup>553</sup>.

L'inno si divide in parti distinte: una prima parte è dedicata a Iacco<sup>554</sup>, seguono quelle in onore di Persefone<sup>555</sup> e, successivamente, di Demetra<sup>556</sup>, per poi arrivare all'ultima sezione, che si rivolge ancora una volta a Iacco<sup>557</sup>.

Tra la prima invocazione a Iacco e quella a Persefone, abbiamo un recitativo (vv. 354-371) dove troviamo un discorso legato all'attualità storica molto solenne, come possiamo vedere dai termini presenti nei primi versi.

Arist., *Ran.*, vv. 354-357:

εὐφημεῖν χρὴ κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν, (353-54)  
 ὅστις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμην μὴ καθαρεύει, (355)  
 ἢ γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν,  
 μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη,

I verbi presenti al primo rigo sono εὐφημεῖν ed ἐξιστασθαι e ci mostrano subito la solennità del momento se pensiamo alla prassi del rituale misterico, cui i non iniziati non potevano presenziare. In effetti in questo recitativo si insiste molto sulla partecipazione del pubblico agli spettacoli teatrali e sulla sua capacità di intendere e valutare l'opera che viene rappresentata<sup>558</sup>. Questo intermezzo permette di discutere l'importanza di uno dei temi più cari ad Aristofane: la critica letteraria<sup>559</sup>. Infatti nelle *Rane*, così come nelle *Tesmoforiazuse*, uno dei principali protagonisti dello

καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας  
 ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν.

Δι. οὗτοι δὲ δὴ τίνες εἰσίν·

Ηρ. οἱ μεμνημένοι— (158,bis )

<sup>553</sup>Cfr. Del Corno 1985, pag. 173.

<sup>554</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 324-352.

<sup>555</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 371-382.

<sup>556</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 385-393.

<sup>557</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 398-414.

<sup>558</sup>Cfr. Del Corno 1985, pag. 176.

<sup>559</sup>Cfr. Arist., *Ran.*, vv. 358:

ἢ βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει μὴ ἔναι καὶ τοῦτο ποιοῦσιν

spettacolo è il teatro stesso e il modo di comporre testi drammatici. Se in questa commedia questo tema è affrontato nell'agone tra le anime di Eschilo ed Euripide, nelle *Tesmofoiazuse* l'intervento di Agatone pone le basi "teoriche" per la trattazione del modo di fare teatro.

Arist., *Thesm.*, vv. 159-167:

ΑΓ. Ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν  
ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. Σκέψαι δ' ὅτι (160)  
Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τήιος  
κἀλκαῖος, οἵπερ ἁρμονίαν ἐχύμισαν,  
ἐμιτροφόρουν τε κἀχλίδων Ἴωνικῶς.  
Καὶ Φρύνιχος, – τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας, –  
αὐτός τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἡμπίσχετο· (165)  
διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κἀλ' ἦν τὰ δράματα.  
Ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει.

Le parole di Agatone muovono poi al vero bersaglio della critica aristofanesca: Euripide. La sua sconfitta viene messa a nudo dalle sezioni paratragiche, con cui il tragediografo tenta di salvare il parente. Nell'ottica di Aristofane Euripide deve perdere e, pertanto, i diversi "escamotage" per salvare Mnesiloco non portano nessun risultato, così come l'agone agli inferi delle *Rane* vede trionfare Eschilo, che verrà riportato da Dioniso tra i vivi.

Se l'ultimo intermezzo lirico delle *Tesmofoiazuse* in cui compaiono le dee Tesmofore sancisce la definitiva sconfitta di Euripide e del suo "teatro", nel canto della parabasi delle *Rane* Aristofane affronta il tema della poesia comica. L'atto di inserire questo intermezzo di critica letteraria all'interno del canto della parabasi conferisce un aspetto quasi sacrale a quanto viene affermato se si considera "das Parabatische als übergreifendes rituelles Prinzip der Alten Komödie"<sup>560</sup>. Tuttavia una tale prospettiva, soprattutto qualora sia portata agli eccessi, rischia di diventare un puro "riduzionismo rituale", per usare una formula di Cassola nella sua analisi degli *Inni omerici*<sup>561</sup>. È altresì vero che è notevole la presenza di pratiche rituali all'interno dei testi comici di Aristofane, ma non va dimenticato che sono tutti presentati con un *scarto* dal dato reale che rappresentano.

La prima delle sezioni dedicate a Iacco si configura come inno cletico<sup>562</sup>. A Iacco

<sup>560</sup>Cfr. Bierl 2001, pag. 113.

<sup>561</sup>Cfr. Cassola 1991, pag. 470.

<sup>562</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 364.

viene richiesto di unirsi nella danza.

Arist., *Ran.*, vv. 323/4-327:

Χο. Ἰακχ' ὦ πολυτίμητ' ἐν ἔδραις ἐνθάδε ναίων, [στρ.] (323-24)

Ἰακχ' ὦ Ἰακχε, (325)

ἔλθ' ἔ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων

ὁσίους εἰς θιασώτας,

La richiesta di esibirsi nella danza (ἔλθ' ἔ ... χορεύσων ) funge da paradigma per quella gioiosa dei suoi seguaci impersonati dai membri del coro della commedia. Secondo Del Corno i termini stessi presenti nei versi successivi promuoverebbero l'identificazione tra Iacco e Dioniso<sup>563</sup>. Si pensi, ad esempio, al termine θιασώτας , laddove il tiaso, “che genericamente una confraternita di devoti a qualsiasi divinità, è però in senso proprio il corteggio di Dioniso”<sup>564</sup>. Anche le scelte lessicali realizzerebbero tale identificazione, prosegue lo studioso, facendo riferimento al termine τινάσσω di v. 328, che indicherebbe “l'arrovesciarsi del capo nell'estasi dionisiaca”<sup>565</sup>.

La danza sembra avere dei poteri salvifici, da momento che permette agli anziani di scacciare il dolore provocato dall'età:

Arist., *Ran.*, vv. 343/4-348/9:

φλογὶ φέγγεται δὲ λειμῶν· (343-44)

γόνυ πάλλεται γερόντων· (345)

ἀποσεύονται δὲ λύπας

χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτοὺς

ἱερᾶς ὑπὸ τιμῆς. (348-49)

L'idea che nei riti misterici attraverso la danza gli anziani potessero ringiovanire è presente anche nelle *Baccanti* di Euripide.

Eur., *Bacc.*, vv. 200-214:

---

<sup>563</sup>Cfr. Del Corno 1985, pag. 174

<sup>564</sup>Cfr. *ibid.*

<sup>565</sup>Cfr. *ibid.*. Il verso cui Dal Corno fa riferimento è:  
πολύκαρπον μὲν τινάσσω

Τε. οὐδὲν σοφίζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν. (200)  
 πατρίους παραδοχάς, ἅς θ' ὁμήλικας χρόνῳ  
 κεκτήμεθ', οὐδεὶς αὐτὰ καταβαλεῖ λόγος,  
 οὐδ' εἰ δι' ἄκρων τὸ σοφὸν ἡῦρηται φρενῶν.]  
 Κα. ἐρεῖ τις ὥς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,  
 μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν· (205)  
 Τε. οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεὸς οὔτε τὸν νέον  
 εἰ χρὴ χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,  
 ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν  
 κοινάς, διαριθμῶν δ' οὐδέν' αὔξεσθαι θέλει.  
 Κα. ἐπεὶ σὺ φέγγος, Τειρεσία, τόδ' οὐχ ὁρᾷς, (210)  
 ἐγὼ προφήτης σοι λόγων γενήσομαι.  
 Πενθεὺς πρὸς οἴκους ὅδε διὰ σπουδῆς περᾷ,  
 Ἐχίονος παῖς, ὦι κράτος δίδωμι γῆς.  
 ὥς ἐπτόηται· τί ποτ' ἐρεῖ νεώτερον·

In questo passo Tiresia e Cadmo fanno esperienza di questa forza ringiovanente della danza per Dioniso<sup>566</sup>. Anche da questo passo si può evincere che sia in atto una forma di identificazione da parte di Aristofane tra Iacco e Dioniso che è facilitata dalla presenza di Dioniso medesimo nascosto sulla scena. Non intendo qui discutere questa possibilità in termini meramente religiosi, quello che è importante giace nel fatto che “questo Dioniso” di Aristofane, protagonista della commedia, viene a identificarsi con lo Iacco cantato dal coro degli iniziati. È in questo che consiste lo scarto comico, basti pensare a cosa afferma lo stesso dio al termine della seconda invocazione a Iacco presente nell'inno, dove il personaggio Dioniso palesa il proprio desiderio di unirsi alla danza propria dei misteri.

Arist., *Ran.*, vv. 414-415:

Δι. ἐγὼ δ' αἰὲ πῶς φιλακόλουθός εἰμι καὶ μετ' αὐτῆς  
 παίζων χορεύειν βούλομαι. (415)

Nelle *Tesmoforiazuse* il ruolo e l'importanza della danza all'interno dei riti di matrice misterica viene ribadito dal cosiddetto inno alla danza<sup>567</sup>. Anche in quel passo delle Tesmoforie la danza è associata a Dioniso, che viene invocato nella coppia strofica

<sup>566</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. I, pag. 365.

<sup>567</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 947-1000.

finale con l'epiteto Εὖιος<sup>568</sup>. La danza è un elemento chiave nei rituali in onore di Dioniso, basti pensare al fenomeno del menadismo.

Nell'inno alla danza delle *Tesmofoiazuse* Dioniso è invocato come signore della stessa e gli viene chiesto di guidare lui stesso i passi delle danzatrici, sancendo così un legame molto forte tra il dio e la pratica, connotata in senso religioso, della danza.

Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 985-990:

Ἀλλ' εἴα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθυμω ποδί· (985)  
τόρνειε πᾶσαν ᾠδήν.  
Ἦγοῦ δέ γ' ᾧδ' αὐτός,  
κισσοφόρε Βακχεΐε  
δέσποτ'· ἐγὼ δὲ κώμοις  
σὲ φιλοχόροισι μέλψω.

Nelle *Rane* gli iniziati che cantano l'inno sono quelli dei misteri Eleusini e si ritiene che l'immagine di Iaccho che danza scuotendo la corona di mirto portata sul capo e le torce accese nelle mani rispecchi la performance degli iniziati durante i misteri<sup>569</sup>.

Dal momento che si tratta dei Misteri Eleusini, non potevano mancare le invocazioni a Persefone e, successivamente, a Demetra. La prima parte descrive propriamente la processione che si teneva fino al santuario di Eleusi.

Arist., *Ran.*, vv. 372-377:

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως [στρ.]  
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους  
λειμώνων ἐγκρούων  
κάπισκώπτων (375)  
καὶ παίζων καὶ χλευάζων·  
ἡρίσθηται δ' ἐξαρκούντως.

Come abbiamo già visto nel primo capitolo, in questo passo si intrecciano a dinamiche della trama comica diversi riferimenti alla realtà religiosa. Ha sempre colpito l'attenzione della critica l'ultimo verso di questa sezione che fa riferimento al cibo,

<sup>568</sup>Per l'epiteto si veda Prato 2001, pag. 331.

<sup>569</sup>Cfr. Furley - Bremer 2001, Vol. II pag. 368

nonostante dall'*Inno a Demetra* sappiamo che la dea vagò senza mangiare per nove giorni prima di fondare a Eleusi i Misteri<sup>570</sup>. Pertanto i partecipanti dovrebbero restare a digiuno<sup>571</sup>.

Il capo-coro ai vv. 382-383 poi si incarica di istruire il proprio coroa celebrare Demetra. Si può osservare che l'aspetto principale di questa sezione consista nel fatto che il coro riprenda il suo ruolo di "coro comico" e abbandoni quello degli iniziati ai misteri.

Arist., *Ran.*, vv. 389-393:

καὶ πολλὰ μὲν γελοῖά μ' εἰ- [ἀντ.]  
 πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ (390)  
 τῆς σῆς ἐορτῆς ἄξιως  
 παίσαντα καὶ σκώψαντα νι-  
 κήσαντα ταινιοῦσθαι.

Si torna qui alla tematica del teatro che era già stata introdotta nel recitativo<sup>572</sup> attraverso la preghiera che le dee aiutino il poeta nella vittoria dell'agone comico. Il ritorno alla realtà del coro comico prosegue poi con l'ultima invocazione a Iacco. Come notano Furley e Bremer<sup>573</sup>, nell'ultima parte il coro risulta perfettamente conscio di impersonare la processione e la danza dei partecipanti ai misteri eleusini.

Arist., *Ran.*, vv. 404-408:

σὺ γὰρ κατεσχίσω μὲν ἐπὶ γέλωτι [ἀντ. α']  
 κάπ' εὐτελείᾳ τόδε τὸ σανδαλίσκον (405)  
 καὶ τὸ ῥάκος,  
 κἄξῃρες ὥστ' ἄζημίους παίζειν τε καὶ χορεύειν.  
 Ἰακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

L'ultima invocazione a Iacco, abbiamo visto, riporta l'attenzione alla realtà dopo l'uscita del coro di iniziati. In questa parodo il rito viene utilizzato per introdurre la tematica della critica letteraria che sarà sviluppata poi dall'agone tra i tragici,

<sup>570</sup>Cfr. *Hymni Homerici, In Cererem*, vv. 47-50.

<sup>571</sup>Per la questione si veda Bickley Rogers 1902 a pag. 58: "the term ἄριστον, usually applied to the ordinary forenoon meal, here signifies the meal of which the Mystics partook in the small hours preceding their march to Eleusis".

<sup>572</sup>Furley - Bremer 2001, Vol. I pagg. 366-7.

<sup>573</sup>Cfr. *ibid.*

così come l'invocazione alle Dee dei misteri eleusini serve ad invocare l'aiuto nella vittoria dell'agone comico.

L'inno a Demetra e Kore nelle *Tesmofoiazuse* invece è sensibilmente diverso da questo punto di vista. È pur vero che anche in quel caso l'inno è connesso con la questione della critica letteraria, dal momento che Euripide ha fallito ogni tentativo di portare in salvo Mnesiloco attraverso le μηχαναί proprie della sua arte drammatica e, pertanto, il "suo teatro" è stato sconfitto.

Nell'inno presente nelle *Tesmofoiazuse* la trilogia divina che viene invocata è composta dalle due Tesmofore e da Atena. La presenza di Atena, a mio avviso, si può spiegare con il fatto che le donne del coro, hanno assunto nella festa il ruolo di dominatrici della città e si rifanno alla divinità poliade che custodisce la città ed è nemica dei tiranni, in quanto si considerano le sue rappresentanti politiche.

Arist., *Thesm.*, vv. 1136-1144:

Χο. Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ  
δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορόν,  
παρθένον ἄζυγα κούρην, (1138-39)  
ἢ πόλιν ἡμετέραν ἔχει (1140)  
καὶ κράτος φανερόν μόνῃ  
κληδοῦχος τε καλεῖται.  
φάνηθ', ὥς τυράννους στυγοῦς', ὥσπερ εἰκός. (1143-44)

Nell'imitazione del rituale eleusino presente nelle *Rane*, invece, è fondamentale la presenza di Iacco per il suo legame con Dioniso, che è anche un personaggio sulla scena, e con la danza.

Abbiamo avuto modo di vedere in questo confronto fra i due testi chiaramente che la presenza del rito non è né fine a stessa né deve essere vincolata ad una precisa pratica rituale, ma si presenta a noi ancora con un "scarto". Lo scarto consiste nel fatto che tutta la scena ha come obbiettivo quello di parlare di teatro e critica letteraria. Tutto esce rafforzato dalla presenza del rito che fa da tramite questi concetti e ne sancisce l'importanza attraverso la sua funzione sacralizzante.



## Conclusioni

Nel corso dell'analisi svolta nei tre capitoli precedenti si è cercato di mettere in luce le implicazioni comiche dei riti inscenati nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane.

Nel primo capitolo abbiamo constatato la problematicità delle questioni filologiche ancora aperte che sono presenti nei passi in cui varie forme del rituale sono poste sulla scena.

Nell'analisi siamo sempre partiti dal testo tradito e abbiamo valutato le diverse proposte di emendazione della critica nei diversi punti del testo. In alcuni casi ci siamo opposti alle congetture presentate dalla critica come, ad esempio, a *πραπίδι*, che andava a correggere il tradito *πατρίδι* al v. 103<sup>574</sup>. In altre situazioni, qualora l'emendamento fosse necessario, abbiamo preso posizione come nel caso di *κηρύκαινα* per la scena dell'Assemblea. Altre volte ancora è stata constatata l'impossibilità di accogliere un emendamento all'interno del testo tradito eccessivamente corrotto in quel punto. Si pensi al duplice problema presente ai vv. 360 e 365.

Nel secondo capitolo sono state analizzate le azioni rituali presenti sulla scena. Siamo partiti dall'analisi di due termini, ovvero *προθύω* ed *εὐφημία*, per poi soffermarci sull'azione del parente di Euripide in rapporto alla violazione del rito e all'uso della *μάχαιρα* per poi soffermarci sugli inni presenti nel testo della commedia.

Nel terzo lo studio si è rivolto direttamente alla funzione comica del rito. Dopo un'analisi del contesto della festa di Demetra Tesmofores e della parodia delle azioni rituali nel testo, abbiamo allargato l'analisi ad altre commedie di Aristofane, ovvero la *Lisistrata* e le *Ecclesiazuse*, per quel che concerne la pratica rituale e le donne, e le *Rane*, confrontando l'inno a Demetra e Kore presente in quest'ultima commedia con quello delle *Tesmoforiazuse*.

Grazie anche all'analisi svolta nei tre capitoli abbiamo potuto osservare la

---

<sup>574</sup>Cfr. Arist., *Thesm.*, vv. 101-103:

ΑΓΑΘΩΝ Ἱερὰν Χθονίαν δεξάμενοι  
λαμπάδα, κοῦραι, ξὺν ἐλευθέρα  
πατρίδι χορεύσασθε βόαν. –

presenza di un linguaggio estremamente tecnico nei passi in cui il rito viene rappresentato sulla scena. Pensiamo al servo di Agatone o al Parente nella “Geiselszene”.

È soprattutto nella “scena dell’ostaggio” che possiamo osservare come al brusco cambio di tono e di linguaggio usato da Mnesiloco corrisponda un aumento della solennità della scena che viene costruita anche grazie la presenza di numerosi termini che rimandano all’azione religiosa. Il lessico con cui Aristofane costruisce una paratragodia del Telefo ci segnala un punto di svolta nella trama della commedia.

È sempre il lessico a segnare un punto di svolta importante nella scena dell’Assemblea, dove la parte delle preghiere è costruita sul modello della prassi politica ateniese dell’ἐκκλησία. In questa occasione esso segnala, più che in altre, lo scarto rispetto alla pratica rituale. Come abbiamo avuto modo di vedere, può non essere sbagliato pensare che l’Assemblea rappresenti una costruzione aristofanese non presente nella pratica rituale della festa di Demetra Tesmofora. La funzione comica di questa pratica religioso-politica è quella del rovesciamento. Le donne durante la riunione devono deliberare della sorte di Euripide arrogandosi di fatto la funzione giudiziaria, attività che non solo è loro negata nel quotidiano, ma che è, nell’occasione della celebrazione, pure sospesa.

La stessa situazione si ripresenta anche in altre commedie di Aristofane. Nella scena iniziale della *Lisistrata* il linguaggio si fa estremamente solenne e, attraverso la pratica del giuramento, viene sancito il piano di rovesciamento e stravolgimento della realtà con le donne che vanno ad occupare l’Acropoli. Il rito anche in questo caso ratifica il piano e lo sacralizza. Lo scarto nella scena del giuramento è dato dalla problematicità di trovare un oggetto su cui giurare. Ancora una volta notiamo come il lessico si faccia estremamente tecnico e solenne e sancisca l’intento delle donne.

Un rito inscenato da Aristofane ha sempre una funzione comica che si può comprendere attraverso lo scarto rispetto alla realtà cultuale con cui è rappresentato. Attraverso l’analisi delle pratiche rituali e della loro trasposizione sulla scena di Aristofane, utilizzando come filtro il lessico che si modifica e si fa, spesso, estremamente serio nelle scene in cui compaiono azioni religiose, possiamo essere in grado di gettare maggiore luce sui testi delle commedie per capirne meglio il senso in alcuni punti. Inoltre, questo tipo di studio può, a mio avviso, permetterci di progredire nella comprensione non solo dei singoli testi, ma anche di quel fenomeno assai complesso che è la commedia antica.

# Bibliografia

## Testi, Edizioni Critiche e Commenti

Austin 1968

*Nova Fragmenta Euripidea in Papyris Reperta*, edidit Colin Austin, De Gruyter, Berlin, 1968.

Austin - Olson 2004

Aristophanes, *Thesmophoriazousae*, edited with Introduction and Commentary by Colin Austin and S. Douglas Olson, Oxford University Press, Oxford, 2004.

Bickley Rogers 1902

*The Frogs of Aristophanes*, with Translation into Corresponding Metres, Introduction and Commentary by Benjamin Bickley Rogers, George Bell and Sons, London, 1902.

Bickley Rogers 1920

*The Thesmophoriazousae of Aristophanes acted in Athens in the year 411 B. C.*, The Greek Text revised with a free Translation into English Verse, Introduction and Commentary by Benjamin Bickley Rogers, M. A., Hon. D. Litt., with a Preface by Gilbert Murray, first published 1904, George Bell and Sons, London, 1920.

Bond 1963

Euripides, *Hypsipyle*, edited by G. W. Bond, Oxford University Press, Oxford, 1963.

Boulenger 1908

Grégoire de Nazianze, *Discours funèbres en l'honneur de son frère Césaire et de Basile de Césarée*, texte grec, traduction française, introduction et index par Fernand Boulenger, Les Belles Lettres, Paris, 1908.

Carey 2007

*Lysiae orationes cum fragmentis*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit C. Carey, Oxonii, e Typographeo Claredoniano, 2007.

Cassola 1991

*Inni Omerici*, a cura di Filippo Cassola, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991.

Coulon 1928

Aristophane, *Comédies Les Thesmophories, Les Grenouilles*, texte établi par Victor Coulon, traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1928, Onzième Tirage 2012.

Del Corno 1985

Aristofane, *Le Rane*, a cura di Dario del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1985.

Di Benedetto 2004

Euripide, *Baccanti*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2004.

Diggle 1984

*Euripidis Fabulae*, edidit J. Diggle, Collegii Reginalis apud Cantabrigenses Socius, Clarendon Press, Oxford, 1984.

Dindorf 1969

Harpocration, *Lexicon in decem Oratores Atticos*, e recensione Gulielmi Dindorfii, Oxford University Press, 1853, reprinted 1969.

D-K

*Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch von Hermann Diels, 6. verbesserte Auflage herausgegeben von Walter Kranz, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Berlin-Grunenwald, 1951.

Dover 1993

Aristophanes, *Frogs*, edited with Introduction and Commentary by Kenneth Dover,

Clarendon Press, Oxford, 1993.

Dunbar 1995

Aristophanes, *Birds*, edited with Introduction and Commentary by Nan Dunbar, Clarendon Press, Oxford, 1995.

Dübner 1855

*Scholia Vetera In Aristophanem*, cum prolegomenis grammaticorum, varietate lectionis optimorum codicum integra, ceterorum selecta, annotatione criticorum item selecta, cui sua quaedam inseruit Fr. Dübner, Parisiis, Didot, 1855.

Ferrari - Daverio Rocchi 2007

Tucidide, *La Guerra del Peloponneso*, Introduzione di Moses I. Finley, traduzione a cura di Franco Ferrari, note di Giovanna Daverio Rocchi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2007.

Furley - Bremer 2001

Furley W., Bremer J.M., *Greek Hymns*, Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period, Volume I The Texts in Translation, Volume II Greek Texts and Commentary, Mohr Siebeck, Tübingen, 2001.

Hilgard 1901

*Grammatici Graeci*, Teubner, Leipzig, 1901

Jones - Powell 1942

*Thucydidis Historiae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Henricus Stuart Jones; apparatus criticum correxit et auxit Johannes Enoch Powell, Oxonii e Typographeo Claredoniano, 1942.

Kock 1884 *Comicorum Atticorum Fragmenta*, edidit Theodorus Kock, Teubner, Lipsiae, 1884.

Koster 1975

*Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*, edidit W. J. W. Koster, Bouma's Boekhuis B. V., Groningen, 1975.

Lanza 2012

Aristofane, *Acarnesi*, Introduzione, traduzione e commento di Diego Lanza, Carocci Editore, Roma, 2012.

Lloyd-Jones - Wilson 1990

*Sophoclis Fabulae*, recognoverunt brevisque adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Clarendon Press, Oxford, 1990.

Maehler 1971 *Pindari Carmina cum Fragmentis*, edidit Herwig Maehler, Teubner, Leipzig, 1971.

Mastromarco - Totaro 2006

*Commedie di Aristofane*, a cura di G. Mastromarco e P. Totaro, Vol. II, UTET, Torino, 2006.

Medda - Pattoni 2010

Sofocle, *Aiace ed Elettra*, Introduzione e Note di Enrico Medda, Traduzione di Maria Pia Pattoni, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2010.

Meineke 1860

*Aristophanis Comoediae*, edidit Augustus Meineke, ex Officina Bernhardi Tauchnitz, Lipsiae, 1860.

Nenci 1998

Erodoto, *Le Storie*, Volume VI, Libro VI, La Battaglia di Maratona, a cura di Giuseppe Nenci, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1998.

Olson 2002

Aristophanes, *Acharnians*, Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Paduano 2013

Aristofane, *Le Donne al Parlamento*, a cura di Guido Paduano, 1ª Edizione 1994, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2013.

Page 1970

*Select Papyri*, Vol. 3, edited by D. L. Page, Heinemann, London, 1970.

Page 1972

*Aeschyli Septem Quae supersunt Tragoedias*, edidit D. L. Page, Clarendon Press, Oxford, 1972.

Paley 1874

*Euripides*, with an English Commentary by F. A. Paley, in III Volumes, Second Edition, Revised and Corrected, Whittaker and Co., Ave Maria Lane, London, 1874.

Papageorgius 1888

*Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, e codice Laurentiano denuo collato edidit commentario critico instruxit indices adiecit Petrus N. Papageorgius, Teubner, Lipsiae, 1888.

Prato 2001

Aristofane, *Le Donne alle Tesmoforie*, a cura di Carlo Prato, Traduzione di Dario Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.

Rabe 1971

*Scholia in Lucianum*, Teubner, Lipsia, 1971.

Reale 2001

Platone, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale, Testo Critico di John Burnet, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.

Retguit 2007

*Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum*, Fasciculus 2/3 Continens Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas, edidit R. F. Retguit, Egbert Forsten, Groningen, 2007.

Richardson 1979

*The Homeric Hymn to Demeter*, edited by N. J. Richardson, Clarendon Press, Oxford, 1979.

Roussel 1960

Isée, *Discours*, texte établi et traduit par Pierre Roussel, Les Belles Lettres, Paris,

1960.

Schwartz 1887

*Scholia Graeca in Euripidem*, collegit recensuit edidit Eduardus Schwartz, Reimer, Berlin, 1887.

Snell 1937

Euripides, *Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten Griechischer Dichter*, herausgegeben von B. Snell, Hermes 5: 5-21, 1937.

Sommerstein 2001

Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, edited with Translation and Notes by Alan H. Sommerstein, Aris and Philips Ltd, Warminster, 2001.

Sturz 1818

*Etymologicum Graecae Linguae Gudianum et alia grammaticorum scripta e codicis manuscriptis nunc prima edita* cum indice locupletissimo accedunt notae ad Etymologicon magnum ineditae E. H. Barkeri, quas digessit et una cum suis edidit Fridericus Gulielmus Sturzius, Wiegell, Lipsiae, 1818.

Susanetti 2011

Euripide, *Alceste*, a cura di Davide Susanetti, Letteratura Universale Marsilio, Venezia, 2001.

TrGF

*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ediderunt Bruno Snell et al., Göttingen, Vandenhoeck - Ruprecht, 1971-2004.

Turyn 1952

*Pindari Carmina cum Fragmentis*, edidit Alexander Turyn, Oxonii apud Basileum Blackwell, 1952.

Van Leeuwen 1904

Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, cum prolegomenis et Commentariis edidit J. Van Leeuwen, Lugduni Batavorum apud A. W. Sijthoff, 1904.

Willems 1919



*Aristophanes*, Traduction avec Notes et Commentaires Critiques, I-III Tomes, Paris Hachette, Bruxelles Lebègue, 1919.

Wilson 2007

*Aristophanis Fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit N. G. Wilson, Tomus I et II, Oxonii e Typographeo Claredoniano, 2007.

Zanetto 1987

Aristofane, *Gli Uccelli*, a cura di Giuseppe Zanetto, Introduzione e Traduzione di Dario Del Corno, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1987.

Zanetto 1996

*Inni Omerici*, a cura di Giuseppe Zanetto, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1996.

## Studi Monografici

Austin 1971-1974

C. Austin, *Le rôle de la Coryphée dans les Thesmophories*, Dioniso 45: 316-325.

Austin 1987

C. Austin, *Textual Problems in Ar. Thesm.*, Dodone 16: 61-92.

Austin 1990

C. Austin, *Observation critiques sur les Thesmophories des Aristophanes*, Dodone 19: 9-29.

Austin 2002

C. Austin, *Seven Cruces in Aristophanes (Acharnians and Thesmophoriazuesae)*, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 101: 73-76.

Bierl 2001

A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität* (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' *Thesmophoriazusen* und der Phalloslieder fr. 851 PMG), K. G. Saur, München-Leipzig, 2001.

Bonanno 2006

M. G. Bonanno, *L'ekkyklema di Aristofane: un dispositivo paratragico?*, in *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V. sec. a. C.*, a cura di Enrico Medda, Maria Serena Mirto e Maria Pia Pattoni, pp. 69-82, Edizioni della Normale, Pisa, 2006.

Bowie 1993

A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Brelich 1966

A. Brelich, *Introduzione alla Storia delle Religioni*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1966.

Calame 1977

C. Calame, *Les Choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Vol. I, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma, 1977.

Cantarella 1967

R. Cantarella, *Agatone e il prologo delle Tesmofoiazuse*, in *Komoidotragemata. Studia Aristophanea Viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, pp. 8-15, Hakkert, Amsterdam, 1967.

Cerri 2011

G. Cerri, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia: dalle Tesmoforianti alle Baccanti*, *Dioniso* (N. S.), 2011 1: 99-119.

Coulon 1933

V. Coulon, *Essai sur la méthode critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Les Belles Lettres, Paris, 1933.

Detienne - Vernant 1982

M. Detienne, J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, trad. it. *La cucina del sacrificio in terra greca*, Boringhieri, Torino, 1982.

Deubner 1962

L. Deubner, *Attische Feste*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1962.

Di Benedetto - Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1997.

Di Donato 2001

R. Di Donato, *Hierà. Prolegomena ad uno studio antropologico della Religione Greca*, Edizioni Plus, Università di Pisa, Pisa, 2001.

Duncan 2006

A. Duncan, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Easterling 1988

P. E. Easterling, *Tragedy and Ritual*, *Metis*, Vol. 3, n° 1-2, pp. 87-109.

Finnegan 1995

R. Finnegan, *Women in Aristophanes*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1995.

Fraenkel 1962

E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1962.

Friederich 1996

R. Friederich, *Everything to do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac and the Tragic*, in *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and beyond*, edited by M. S. Silk, pp. 257-283, Clarendon Press, Oxford, 1996.

Gernet 2000

L. Gernet, *Diritto e Civiltà in Grecia Antica*, a cura di Andrea Taddei, Premessa di Riccardo Di Donato, La Nuova Italia, Firenze, 2000.

Giordano 1999

M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, Giuramenti, e Benedizioni nella Grecia Arcaica*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma, 1999.

Given 2007

J. Given, *The Agathon Scene in Aristophanes' Thesmophoriazusae*, *Symbolae Osloenses* 82: 35-51.

Goff 2004

B. Goff, *Citizen Bacchae*, University of California Press, Berkeley, 2004.

Haldane 1965

J. A. Haldane, *A scene in the Thesmophoriasuzae (295-371)*, *Philologus* 109: 39-46.

Hansen 1998

M. H. Hansen, *Polis and City-State. An Ancient Concept and its Modern Equivalent*, in *Acts of the Copenhagen Polis Centre*, Vol. 5, pp. 53-56, Special-Trykkeriet Viborg, Copenhagen, 1998.

Homolle 1895

T. Homolle, *Règlements de la Phratrie des Labyadai*, *Bulletin de Corespondance*

Hellénique, 19: 5-69.

Horn 1970

W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Verlag Hans Carl, Nürnberg, 1970.

Lloyd-Jones 1998

H. Lloyd-Jones, *Ritual and Tragedy*, in *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstag-Symposium für Walter Burkert*, Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996, herausgegeben von Fritz Graf, pp. 271-295, Teubner, Stuttgart, 1998.

Marelli 2006

C. Marelli, *L'autore come personaggio: l'Euripide di Aristofane*, in *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*, Atti del Convegno Internazionale (Pavia, 27-28 maggio 2005), a cura di Fabio Roscalla, Pisa, Edizioni ETS, 2006.

Marrucci 2004

L. Marrucci, *Il buono (e il cattivo) uso della μάχαιρα*, *Lexis* 22: 397-414.

Marzullo 1988-1989

B. Marzullo, *Arist. Eq. 836ss.*, *Museum Criticum* XXIII-XXIV: 201-207.

Mastromarco - Totaro 2008

G. Mastromarco, P. Totaro, *Storia del Teatro Greco*, Le Monnier Università, Firenze, 2008.

Meineke 1865

A. Meineke, *Vindiciarum Aristophanearum Liber*, Tauchnitz, Leipzig, 1865.

Nieddu 2009

G. Nieddu, *Il Canto di Agatone nelle Tesmoforiazuse: deificazione della musica e vanificazione del contenuto*, *Incontri Triestini di Filologia Classica* 8: 239-251.

Olson 1992

S. D. Olson, *Name and Naming in aristophanic Comedy*, *The Classical Quarterly* 42: 304-319.

Paduano 1982

G. Paduano, *Le Tesmoforiazuse: Ambiguità del fare teatro*, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 42: 304-319.

Parker 1997

L. P. E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

Parker 1996

R. Parker, *Athenian Religion: A History*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

Parker 2005

R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford University Press, 2005.

Pickard-Cambridge 1946

A. Pickard-Cambridge, *The Theater of Dionysus in Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1946.

Pickard-Cambridge 1996

A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, trad. it. *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da J. Gould e D. M. Lewis, a cura di Andrea Blasina e Nico Marsi, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1996.

Prato 1998

C. Prato, *Note critiche ed esegetiche al testo delle Tesmoforiazuse di Aristofane*, Quaderni Urbinati di Cultura Classica 52: 69-74.

Prato 2000

C. Prato, *La parodia di preghiere, culti e riti nelle Tesmoforiazuse di Aristofane*, in *Poesia e Religione in Grecia. Studi in onore di Aurelio Privitera*, a cura di Maria Cannatà Fera e Simonetta Grandolini, Vol. II, pp. 565-570, Edizioni scientifiche italiane, Perugia 2000.

Rhodes 2007

P. J. Rhodes, *The Greek City State. A Source Book*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Rohde 1870

E. Rohde, *Unedierte Lucianscholien, die attischen Thesmophorien und Haloen betreffen*, Rheinisches Museum LXX: 548-560.

Saetta Cottone 2010

R. Saetta Cottone, *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*, in C. König et D. Thouard (éd.), *La philologie au présent: pour Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq, 2010, pp. 201-221.

Scullion 2002

S. Scullion, *Nothing to do with Dionysus: Tragedy as Miscoceived Ritual*, The Classical Quarterly 52: 102-137.

Seaford 1981

R. Seaford, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, The Classical Quarterly 31: 252-275.

Seaford 1996

R. Seaford, *Something to do with Dionysus: tragedy and the dionysiac. Response to Friederich*, in *Tragedy and the Tragic: Greek Theater and beyond*, edited by M. S. Silk, pp. 284-295, Clarendon Press, Oxford, 1996.

Sourninou-Inwood 1994

C. Sourninou-Inwood, *Something to do with Athens: Tragedy and Ritual*, in *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts presented to David Lewis*, edited by Robin Osborne and Simon Hornblower, pp. 284-295, Clarendon Press, Oxford, 1994.

Stavrianopoulou 2006

E. Stavrianopoulou, *Introduction*, in *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World* edited by Eftychia Stavrianopoulou, Kernos, Supplément 16, 2006.

Stohn 1993

G. Stohn, *Zur Agathonszene in den Thesmophoriazusen des Aristophanes*, Hermes 121: 196-205.

Suárez De La Torre 2007

E. Suárez De La Torre, *Silencio Ritual en la Grecia Antigua*, Revista de Ciencias de las Religiones XIX: 43-52.

Tammaro 2006

V. Tammaro, *Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane*, in *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V. sec. a. C.*, a cura di Enrico Medda, Maria Serena Mirto e Maria Pia Pattoni, pp. 249-261, Edizioni della Normale, Pisa, 2006.

Tuci 2012

P. Tuci, *La commedia e la katalusis tou demou del 411: Aristofane ed Eupoli*, in *La commedia Greca e la Storia*, Atti del Seminario di Studio, Urbino, 18-20 maggio 2010, pp. 235-268, Edizioni ETS, Pisa, 2012.

Vernant 1970

J.-P. Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*, trad. it. *Mito e Pensiero Presso i Greci: studi di Psicologia Storica*, a cura di Benedetto Bravo, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1970.

Vernant 2009

J.-P. Vernant, *Mythe et Religion en Grèce ancienne*, trad. it. *Mito e Religione in Grecia Antica*, a cura di Riccardo Di Donato, Donzelli Editore, Roma, 2009.

Versnel 1981

H. S. Versnel, *Religious Mentality in ancient Prayer*, in *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, edited by H. S. Versnel, E. J. Brill, Leiden, 1981.

Wilson 2009

N. G. Wilson, *Aristophanea. Studies on the text of Aristophanes*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Ziehen 1904

L. Ziehen, *Die Bedeutung von ΠΠΟΘΥΕΙΝ*, Rheinisches Museum LXI: 391-406.

Zimmermann 1985



B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, Ts. II, *Parodos und Amoibon*, Beiträge zur Klassischen Philologie 166, Königstein.

## Dizionari, Strumenti Linguistici ed Informatici

Casabona 1966

J. Casabona, *Recherches sur le vocabulaire de sacrifices en grec des origins à la fin de l'époque classique*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence.

DELG

P. Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots par Pierre Chantraine*, Nouveau Tirage, Édition Klincksieck, Paris, 1968.

GP

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1954.

LSJ

Liddell H. G., Scott R., Jones H. S., *A Greek-English Lexicon*, with a revised Supplement, Clarendon Press, Oxford, 1996.

GI

F. Montanari, *GI. Vocabolario della Lingua Greca*, Loescher Editore S.r.l., Torino, 2004.

ThLG

*Thesaurus Linguae Graecae*, Versione Online.